

·文学史研究丛书·

唐代乐舞新论

沈 冬 著



9.2
1
4

北京大学出版社

· 文学史研究丛书 ·

唐代乐舞新论

沈 冬 著



北京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

唐代乐舞新论/沈冬著. —北京:北京大学出版社,
2004.4

(文学史研究丛书)

ISBN 7-301-06961-8

I . 唐… II . 沈… III . 乐舞-研究-中国-唐代
IV . J709 . 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 009561 号

书 名: 唐代乐舞新论

著作责任者: 沈冬 著

责任编辑: 岳秀坤

标 准 书 号: ISBN 7-301-06961-8/I·0665

出 版 发 行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn> 电子信箱: zpop@pop.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752025

排 版 者: 北京军锋公司

印 刷 者: 北京大学印刷厂

经 销 者: 新华书店

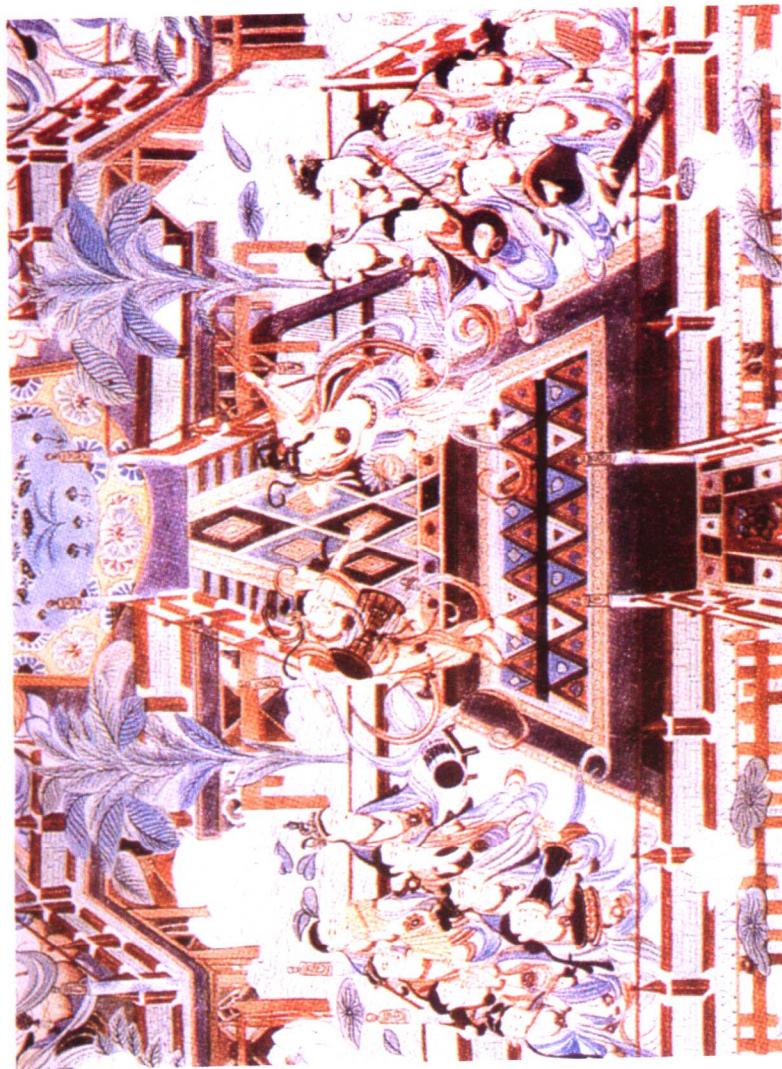
890mm×1240mm A5 6.625 印张 7 插页 167 千字

2004 年 4 月第 1 版 2004 年 4 月第 1 次印刷

定 价: 16.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

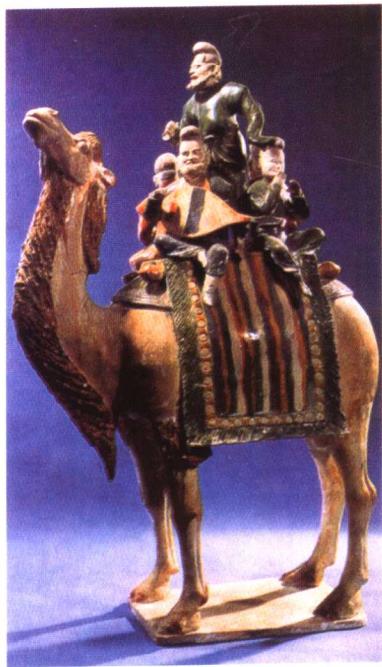
版权所有, 翻版必究



1. 盛唐乐舞，敦煌莫高窟172窟《观无量寿经变》
中间两舞者，一击腰鼓，一反弹琵琶，身形对称，舞姿优雅。两旁乐器包括排箫、拍板、笙、筝等中国乐器，以及羯鼓、鸡娄鼓、琵琶、竖箜篌等胡乐器，是一幅胡俗交融的画面。

2. 唐代红衣舞伎，西安郭杜镇执失奉节墓出土

此图应非《杨柳枝》舞，但舞伎裙裾轻展，罗带飘飘，仿佛《杨柳枝》“风条摇两带”舞姿。



3. 唐三彩载乐驼俑，西安鲜于庭诲墓出土

深目高鼻、满面于思的胡人乐团。胡人歌者瞋目握拳，虬髯欲飞，似有满腔愤懑欲歌而出之。



4. 鼓吹之乐，敦煌莫高窟 156 窟南壁《张议潮出行图》
晚唐张议潮为归义军节度使，出行之时前有角、鼓“骑吹”，中有舞者，后有大鼓、琵琶、箜篌、笙等组成的乐队。此图表现了作为仪仗之用的“数部鼓吹”的场面。



5. 出行乐舞，敦煌莫高窟 156 窟北壁《宋国夫人出行图》
宋国夫人出行时，有乐舞杂技表演，应是由鼓吹仗发展而来。



6. 周文矩宫乐图
宫中乐伎的演奏画面，所奏乐器有筝、琵琶、笙、拍板等。



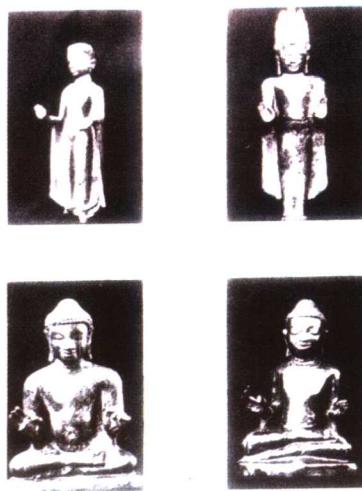
7a

7b



7a. 7b. 五代乐舞，南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》

7a 为琵琶伎弹琵琶，7b 为乐伎王屋山舞《六么》，韩熙载亲自击鼓伴奏，表现了唐五代豪富之家夜宴的乐舞实况，《杨柳枝》殆亦近似。



8. 饶国佛像, 室利差咀罗 Sri Ksetra 出土



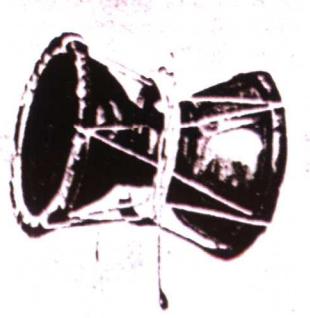
9. 饶国文字, 悉利移
Halin 出土



10. 饶国银币, 室利差咀罗 Sri Ksetra 出土



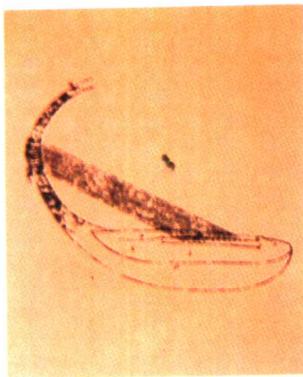
11. 南印度“塔拉”(Tala)
骠国乐“铃钹”



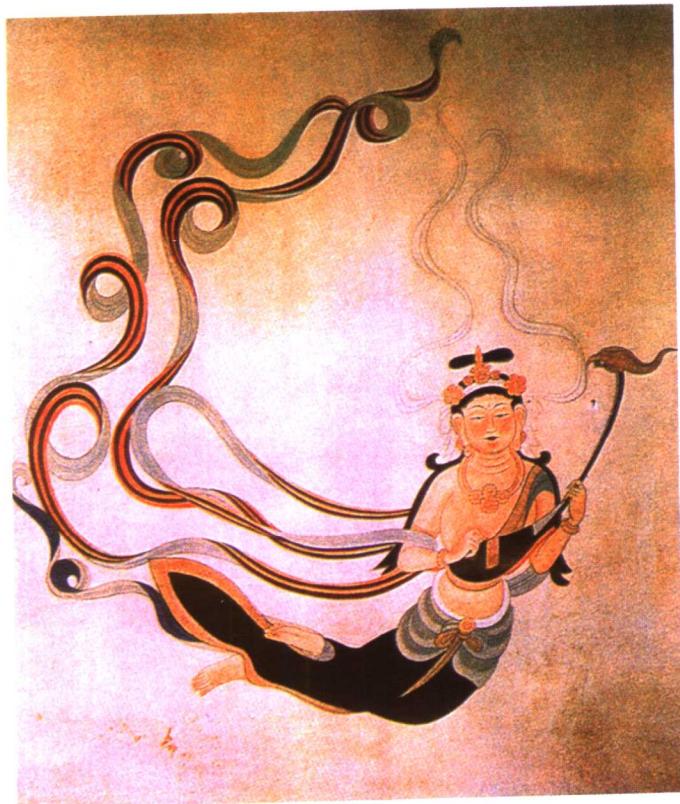
12. 南印度“巴巴的卡”
Budbudika 骠国乐“小鼓”



13. 缅甸凤首箜篌——“弯琴”(Tsu an)
其前身为骠国乐的“凤首箜篌”。



14. 总稿机，《大清会典图》卷十二



15. 凤首箜篌，榆林15窟唐代飞天伎乐



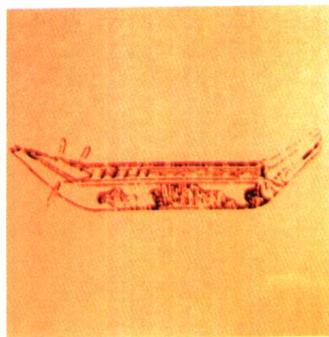
16. 凤首箜篌，敦煌莫高窟 327 窟宋代飞天伎乐



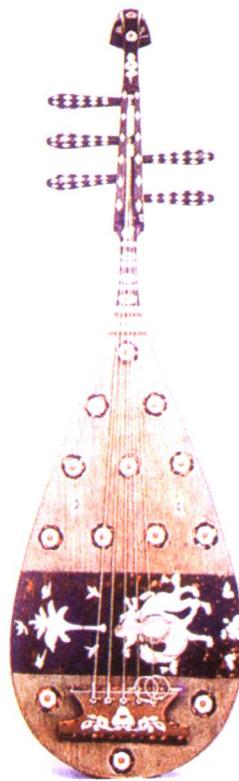
17. 缅甸竈首筝——“密穹总”(Miyaun)

伦敦赫尼曼 Horniman 博物馆藏

其前身即骠国乐的“竈首筝”



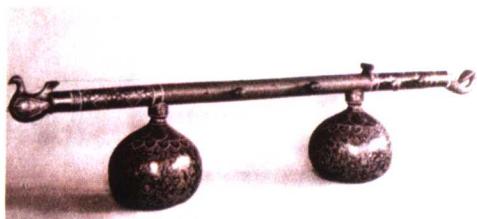
18. 密窓总,《大清会典图》卷十二



19. 唐代螺钿紫檀五弦琵琶, 日本正仓院藏
瓢国乐的琵琶应为此种直项长颈琵琶



20. 古印度匏琴

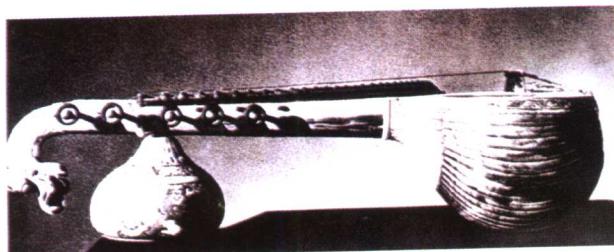


21. 北印度匏琴——“维那”家族的
bicitrabin

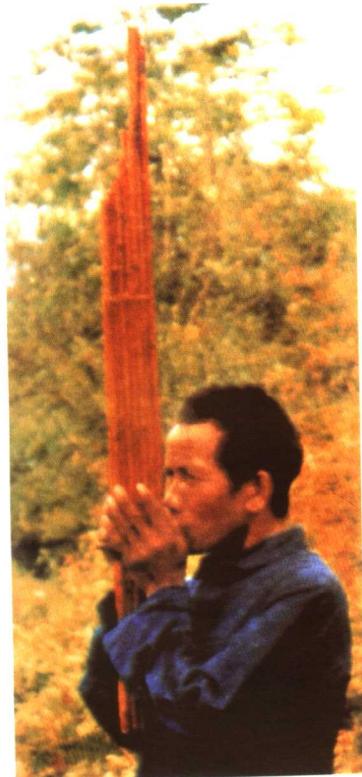
琴杆为一中空圆柱，与瓢乐匏琴“以竹为琴”、“头曲如拱”的外形近似。



22. 演奏印度匏琴——Victra-vina



23. 南印度匏琴 第二匏已发展为木制。



24. 傣族排笙

左右各排列七管，与中国笙笙苗
列为环状者不同。



25. 泰国笙 Khaen

左右各排列八管，与瓢乐“左右各八，形
如凤翼”的外形相似。

“文学史研究丛书”总序

陈平原

中国学界之选择“文学史”而不是“文苑传”或“诗文评”，作为文学研究的主要体式，明显得益于西学东渐大潮。从文学观念的转变、文类位置的偏移，到教育体制的改革与课程设置的更新，“文学史”逐渐成为中国人耳熟能详的知识体系。作为一种兼及教育与研究的著述形式，“文学史”在 20 世纪的中国，产量之高，传播之广，蔚为奇观。

从晚清学制改革到“五四”新文化运动展开，提倡新知与整理国故终于齐头并进，文学史研究也因而得到迅速发展。在此过程中，北大课堂曾走出不少名著：林传甲的《中国文学史》(1904)还只是首开记录，接踵而来者更见精彩，如姚永朴的《文学研究法》、刘师培的《中国中古文学史》和《汉魏六朝专家文研究》、黄侃的《文心雕龙札记》、吴梅的《词余讲义》(后改为《曲学通论》)、鲁迅的《中国小说史略》、胡适的《五十年来中国之文学》和《白话文学史》、周作人的《欧洲文学史》和《中国新文学的源流》，以及俞平伯的《红楼梦辨》、游

国恩的《楚辞概论》等。这些著作,思路不一,体式各异,却共同支撑起创立期的文学史大厦。

强调早年北大学人的贡献,并无“惟我独尊”的妄想,更不会将眼下这套丛书的作者局限在区区燕园;作为一种开放且持久的学术探求,本丛书希望容纳国内外学者各具特色的著述。就像北大学者有责任继续先贤遗志,不断冲击新的学术高度一样,北大出版社也有义务在文学史研究等诸领域,为北大向世界一流大学迈进呐喊助阵。

在很长时间里,人们习惯于将“文学史研究”理解为配合课堂讲授而编撰教材(或教材式的“文学通史”),其实,“海阔凭鱼跃,天高任鸟飞”,此乃学者挥洒学识与才情的大好舞台,尽可不必画地为牢。上述草创期的文学史著,虽多与课堂讲授有关,也都各具面目,并无日后千人一腔的通病。

那是一个“开天辟地”的时代,固然也有其盲点与失误,但生气淋漓,至今令人神往。鲁迅撰《〈中国小说史略〉序言》,劈头就是:“中国之小说自来无史”;后世学者恰如其分地添上一句:“有之,自鲁迅先生始。”当初的处女地,如今已“人满为患”,可是否真的没有继续拓展的可能性?胡适撰《〈国学季刊〉发刊宣言》,以历史眼光、系统整理、比较研究作为整理国故的方法论,希望兼及材料的发现与理论的更新。今日中国学界,理论框架与研究方法,早就超越胡适的“三原则”,又焉知不能开辟出新天地?

当初鲁迅、胡适等新文化人“整理国故”时之所以慷慨激昂,乃意识到新的学术时代来临。今日中国,能否有此迹象,不敢过于自信,但“新世纪”的诱惑依然存在。单看近年学界之热心于总结百年学术兴衰,不难明白其抱负与期待。

在 20 世纪的最后一年推出这套丛书,与其说是为了总结过去,不如说是为了面向未来。在 20 世纪中国,相对于传统文论,“文学史”曾经代表着新的学术范式。面对即将来临的新世纪,文学史研究究竟该向何处去,如何洗心革面、奋发有为,值得认

真反省。

反省之后呢？当然是必不可少的重建——我们期待着学界同仁的积极参与。

1999年2月8日于西三旗

序

在中国音乐史的研究范畴里,唐代音乐是学者倾心瞩目的显学;汇聚了南北朝三百年音乐资源,唐代因而成为光彩烂然的音乐盛世,其丰富的内涵令学者目眩神摇,玩之不尽。细观唐乐,虽然种类繁多,姿态万千,仍可大别为雅、俗、胡三类。陈暘《乐书》卷一三三《序俗部》曰:

俗部者流,犹九流杂家者流,非朝廷所用之乐也。存之不为益,去之不为损;民间用之。

由此,本书所谓的“俗乐”,盖泛指“民间之乐”,而“雅乐”则是指对立范畴的“朝廷之乐”了。“胡乐”,陈暘于《乐书》卷一二五《序胡部》中比之于《周礼》“四夷乐”,因此“胡乐”就是外来之乐。就此定义,雅乐包括了郊庙、祭祀、朝会、宴飨、鼓吹等;俗乐则是娱耳动听、赏心悦目、以佐清欢的流行音乐,如《杨柳》、《竹枝》之类;而胡乐则是洪心骇耳,新靡绝丽的异族之乐,如《柘枝》、《胡腾》、《胡旋》之类。

雅、俗、胡三乐的并立争胜,此消彼长,是中国音乐史上主要的特征之一,而唐代尤其

鲜明。唐代承袭北朝风尚,“琵琶及当路,琴瑟殆绝音”(《通典》卷一四二),胡乐的声势的确不可小觑。林谦三先生在论及“开皇乐议”与苏祗婆“五旦七调”时就说:“隋唐之俗乐,据此看来,不外龟兹乐调之苗裔。”(《隋唐燕乐调研究》,页14)王光祈先生也以为苏祗婆以下中国音乐已全盘“胡乐化”,并以为“直至今日,吾国音乐犹在此种胡乐势力之下”(《中国音乐史》,页106)。由此看来,著称于世的唐代音乐竟然不过是“胡乐”的一支、“龟兹的苗裔”而已。个人于此颇不能释怀,多年来不时思考这个问题;本书或探讨唐代音乐的体制,或分析唐代音乐的曲调,或论辩唐代音乐的乐种,最后竟然或隐或显都归结到了唐乐是否“胡乐化”的议题之上。

为了呈现唐代的音乐环境,本书《绪论——唐代音乐的先声》讨论了唐代以前的音乐大势,以雅、俗、胡三乐为思考纲领,提出“以胡入雅”、“以胡入俗”、“以俗入雅”这三条线索,厘清唐以前音乐发展的脉络。由此发展为以下的四篇:

《文物千官会,夷音九部陈——“乐部”考》

“乐部”本属“燕乐”,但在本书的定义中则为“朝廷之乐”,因此也是“雅乐”的部分。题目的诗句出于元稹《代曲江老人百韵》(《全唐诗》卷四〇五)。本文的思考始自于“乐”、“部”二字,“乐”本是趣味天成的艺术,“部”则是行伍规矩的分类,两者性质相去悬殊,为何会结合为“乐部”一词?本文分析“乐部”这个名词的内涵与由来,发现“乐部”的本质与形成,兼具了仪式与风格的属性,这种属性在“七部伎”、“九部伎”、“十部伎”获得充分的发挥。本文由乐部的渊源探讨里,确定乐部体制的由来,是滥觞于《周礼》“四夷乐”的制度,而非唐代音乐全盘胡化的结果。

《咸歌破阵乐,共赏太平人——〈破阵乐〉考》

本文题目来自于《旧唐书·音乐志》(《旧唐书》卷二十八)记载的“凯乐歌辞”。《破阵乐》被誉为唐代“第一乐曲”、“国歌”。

本文分析了燕乐、雅乐、法曲、凯乐、大驾卤簿等十余种不同版本的《破阵乐》，描写其歌容舞态，析论其音乐风格；并由音乐社会学的角度，讨论《破阵乐》与李唐三代帝王——太宗、高宗、玄宗的关系，此曲在政治、文化上的涵义，及其辗转出入于雅、俗体系之间的脉络与意义。

《小妓携桃叶，新歌踏柳枝——〈杨柳枝〉考》

本文题目来自于白居易《杨柳枝二十韵》（《全唐诗》卷四五五），探讨的是唐代俗乐《杨柳枝》。《杨柳枝》究竟是绝句？词调？声诗？学者各有不同认定。为了厘清《杨柳枝》的渊源，本文上溯北朝乐府《折杨柳》，发现《折杨柳》本是西晋末造的中原民歌，北朝以后才为转为长笛横吹的胡曲。“笛吹杨柳”的传统由六朝绵延入唐，唐诗《折杨柳》正是北朝《折杨柳》的嫡传，后来“新翻”而为“洛下新声”的《杨柳枝》。《杨柳枝》的转变，反映了北朝“以胡入俗”的现象。本文并论述了《杨柳枝》在唐人生活中的歌舞乐图像，以及《杨柳枝》用于酒令的情形。

《异音来骠国，初被奉常人——“骠国乐”考》

本文的题目来自于胡直均《太常观阅骠国新乐》（《全唐诗》卷四六四），探讨的是唐德宗贞元年间入贡于唐的“骠国乐”。本文旁采缅甸的考古资料，厘清骠国的历史文化、献乐的年代使者等相关背景，并参考印度音乐的相关资料，研究骠国乐器与乐律。本文分析了骠国乐团十九种乐器的体制形貌音律等，确定这些乐器是“印度系”及“中南半岛系”的结合，而“中南半岛系”又是中国文化的流衍余波。骠乐入贡，是一个胡乐输入中国的具体事例，德宗下令“付史臣，下太常”（唐次《骠国乐颂》），也正是“以胡入雅”的写照。

这本书的写作，基本上是以文献为研究主体，透过爬梳、比对、考证、诠释典籍的方式去架构理论；虽然也参考了文物壁画、考古所得、现存音乐等相关研究，但本质上还是植基于文献的研

究,探析的仍是书写传统里的唐代音乐。在撰写本书的过程里,我惊喜于能由文献里不断挖掘出唐代音乐新鲜缤纷的风貌,也遗憾于自幼浸淫中国音乐中的我,也只能在笔下建构一个无声之乐的世界。

回顾我的成长历程,走上音乐研究的道路似乎早有迹可寻。仿佛还在混沌未开的幼儿时期,我躺在藤编的摇篮里,听妈妈唱《花好月圆》、《飘零的落花》……这些上海老歌;周璇、吴莺音、陈歌辛……这些名字是好久以后才知道的,但这些老歌却早已融入我的血液,与已逝的母亲年轻高雅的形象结合为晶莹悦耳的整体。

生长在五〇年代的台北市的城南(和《城南旧事》的作者林海音作了十余年的隔壁邻居),我的生活环境十分难得而突兀地维持着一种旧日深宅大院的情调。在占地广大的日式老屋里,家里经常充满了各式各样的音乐,妈妈唱的是上海老歌,奶奶、爸爸是戏迷,收音机里的京戏节目一定不放过。念台大外文系的舅舅虽然深受西洋文化的洗礼,却沉溺于程砚秋的婉转歌韵里不可自拔。

这样的成长经验,使得我很自然地进入中国音乐的世界:十三岁开始学古筝,十五岁弹琵琶,十八岁弹古琴。我很幸运地得到台湾几位名家——陶筑生、陈蓄士、王正平、孙毓芹的悉心教导,而我在乐器上投注的时间与心力,并不逊于学校的课业。所谓的青春少年,花样年华,除了上学读书之外,我生活的全部就是练琴。

既然中国音乐伴随着我一路成长,痴迷如我,为什么没有走上音乐的路子?许多人这么问我。每当这个问题出现时,浮上脑海的,是童年的老宅;在阳光流溢的廊下,或是砧板乱响的厨房门边,我看着舅舅操琴,听着阿姨唱戏,家里这许多乐迷,他们没有一个人是学音乐的,也从来没有一个人想以音乐为业,他们的态度影响了我;进入中文系以后,我才体悟到,这正是一种“游

于艺”的生活方式。

在研究中国音乐上,我是十分幸运的;自幼得到家庭的熏习、栽培,学习中国音乐,青年时期在台大中文系接受文史的训练,成年之后又负笈美国,学习西方民族音乐学的的理论与方法。这本书可以说是建立在中国文史和西方民族音乐学的学术训练之上,但潜藏于字里行间、学术的推敲辩证之后的,仍是我青少年时“游于艺”的天真,以及对中国音乐的热爱。

热爱音乐的人对于声音是特别敏锐的,然而研究古代音乐史,面对的却总是一片缄默;多少年来,我早已习惯了这片缄默,因为我的内心一直有着萦回不去的乐音。我将少年时期一个音符、一个乐句的反复琢磨,转为字里行间钉钉琐屑的辩证;将手挥素琴、怀抱琵琶的沉迷,转为对于史传诗文的斟酌沉吟。于我而言,为学犹如抚琴;这首中国音乐的歌,是我心下指尖永恒的乐音。

目 录

“文学史研究丛书”总序	陈平原(1)
序	(5)
绪论——唐代音乐的先声	(1)
文物千官会,夷音九部陈——“乐部”考	(18)
引言	(18)
一、乐部的义界与发展	(21)
(一)乐部的定义	(21)
(二)“部”与“音乐”的脉络勾连	(25)
(三)风格与仪式——隋唐燕乐乐部的属性	(30)
二、乐部制度的形成	(37)
(一)制度的浮现	(37)
(二)隋唐燕乐乐部的渊源	(41)
(三)夷乎?夏乎?隋唐燕乐乐部与四夷乐	(47)
结语	(49)
咸歌破阵乐,共赏太平人——《破阵乐》考	(51)
引言	(51)
一、《破阵乐》的创作及变迁	(54)
(一)《破阵乐》的创作	(54)
(二)《破阵乐》的燕乐化	(56)
(三)《破阵乐》的雅乐化	(63)

(四)《破阵乐》的法曲化	(66)
(五)余波	(67)
二、《破阵乐》的舞容乐风	(70)
三、《破阵乐》的创作及其变迁的意义	(77)
(一)三代帝王与《破阵乐》	(78)
(二)音乐与政治——由阿达利(Attali)论《破阵乐》	(83)
结语	(89)
小妓携桃叶,新歌踏柳枝——《杨柳枝》考	(92)
引言	(92)
一、唐代《杨柳枝》渊源辨误	(95)
(一)白傅新唱的《杨柳枝》	(96)
(二)盛唐教坊的《杨柳枝》	(99)
(三)一曲亡隋的《杨柳枝》	(100)
(四)传自乐府的《杨柳枝》	(102)
二、唐代《杨柳枝》源于北朝《折杨柳》蠡测	(109)
(一)北朝乐府《折杨柳》与《折杨柳枝》	(109)
(二)北朝乐府《折杨柳》与唐代《杨柳枝》	(113)
三、听取新翻《杨柳枝》	(120)
(一)唐代《杨柳枝》的歌舞乐实况	(120)
(二)唐代《杨柳枝》与酒令	(129)
四、唐代《杨柳枝》的演变与词体之兴起	(134)
结语	(140)
异音来骠国,初被奉常人——“骠国乐”考	(142)
引言	(142)
一、骠国的历史	(148)
(一)骠国的名称	(148)
(二)骠国的遗址	(151)
(三)骠国的文化	(153)

目 录 3

(四)剽国的灭亡	(155)
二、剽国献乐的经过	(156)
(一)献乐的缘起	(156)
(二)献乐的年代	(157)
(三)献乐的使者	(159)
(四)献乐的结果	(161)
三、剽国的乐器	(163)
(一)铜鼓的争议	(163)
(二)乐器的分类	(168)
(三)乐器的讨论	(171)
结 语	(186)
参考书目举要	(189)

绪 论

——唐代音乐的先声

考论唐代以前的音乐环境，须以永嘉之乱（永嘉五年，311年）为始。自永嘉乱离，晋室南迁，两百余年之内，中国南北对峙，扰攘不安，至隋文帝平陈（589年），才恢复了南北一统的局面。概论这一阶段的音乐，是以雅、胡、俗三乐的交化整合为其特征。何谓雅乐？何谓俗乐？本文借用陈暘《乐书》卷一三三《序俗部》之说：“俗部者流，犹九流杂家者流，非朝廷所用之乐也。……民间用之。”可见陈暘所谓“雅部”盖指“朝廷所用之乐”，与“俗部”所谓的“民间之乐”相对立。^①至于胡乐，陈暘《乐书》卷一二五《序胡部》比之于《周礼》的“四夷乐”，则是泛指外来之乐。^②自永嘉以下，雅、胡、俗三乐急速交化，其中有三条主

^① 陈暘对于雅乐、俗乐的定义是比较简单而宏观的，也因此较适合用以讨论音乐发展的大势。本书各章所谓“雅乐”，一般均取义于陈暘广义的“朝廷所用之乐”，有时也会将其中的“燕乐”独立出来，则“雅乐”偏重于“祭祀之乐”的意义。雅、俗乐只是约定俗成的概念，两者之间颇有淆杂重叠之处，杨荫浏《中国音乐史纲》（台北学艺出版社，1980年）已有所讨论（页84）。

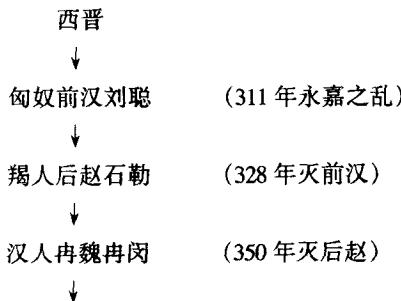
^② “胡”之一字，本是汉人对于西域诸国的称呼，王国维有《西胡考》一文，其说甚详；但陈暘的“胡部”包括四夷，本文也取此义，以“胡乐”泛指所有外来音乐。

要的脉络：以胡入雅、以胡入俗、以俗入雅。^① 本文尝试循此三条脉络，勾勒此时的音乐大势，以寻索唐代音乐的先声。

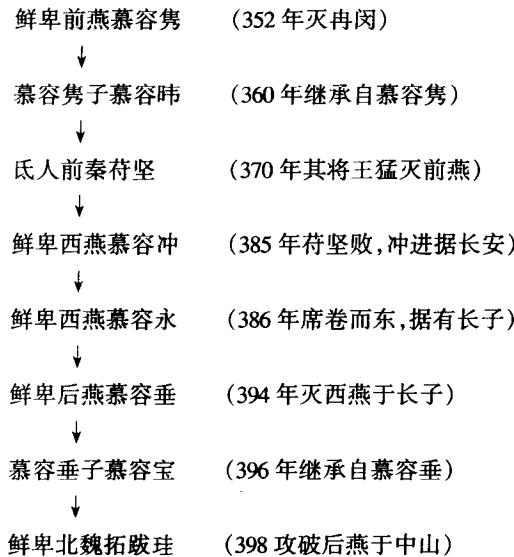
其实雅、俗、胡乐的文化整合，原本是音乐发展的常态，无世无之；前代之新声，可能为今世之古调；前代之胡曲，可能为今世之雅乐。但南北朝时，三乐文化的情形格外急遽而明显，个中原因，不论直接间接，均导源于雅乐沦丧的事实。《魏书》卷一〇九《乐志》对于中原地区雅乐沦丧的情形有扼要的叙写：

永嘉已下，海内分崩，伶官乐器，皆为刘聪、石勒所获，慕容隽平冉闵，遂克之（注以为克当作获）。王猛平邺，入于关右。苻坚既败，长安纷扰，慕容永之东也，礼乐器用多归长子，及垂平永，并入中山。自始祖内和魏晋，二代更致音伎；穆帝为代王，愍帝又进以乐物；金石之器虽有未周，而弦管具矣。逮太祖定中山，获其乐县，既初拨乱，未遑创改，因时所行而用之。世历分崩，颇有遗失。

此条资料头绪纷繁，适足以见出永嘉乱后的中国北方，雅乐辗转于五胡十六国之间的情形，据此，以下列为一表以说明雅乐在诸胡之间的传承：



^① 参见拙作《由雅、俗、胡乐之文化论晋室南迁至隋初之音乐发展》，《陈奇禄院士七秩荣庆论文集》，台北：自印本，1992年，页153—172。



由上表可知,雅乐之沦丧,根本原因在于战乱;因为诸胡在中原攻城掠地,交相攻伐,所以永嘉之后八十余年间(311—398),雅乐辗转于诸胡之间。此处所谓的“雅乐”,主要指宫悬乐器和乐工。由于诸胡视之为战利品,争相掠夺,乐器必然渐有损毁,而乐工散亡,又有何传授可言?因此,《魏书·乐志》不得不承认:“世历分崩,颇有遗失。”则当时北朝雅乐的残破令人不忍闻问。另一方面,诸胡唯以争掠为务,无暇顾及乐教之振兴,因而《魏书·乐志》形容太祖拓跋珪击败后燕慕容氏之后,虽然“获其乐悬”,但:

既初拨乱,未遑创改,因时所行而用之。

这种迁就现实的作法,显示北魏初年,雅乐只能敷衍将就,勉强维持着一个排场而已。虽然自拓跋珪以后,北魏日渐壮大,世祖

太武帝拓跋焘在南征北讨之际也曾获得古雅乐^①，但实际上却都无法派上用场。《隋书·音乐志》即云：

道武克中山，太武平统万，或得其宫悬，或得其古乐，于时经营是迫，雅器斯寝。

天下动荡，政权不稳，在这些剽悍胡人君主心目中，“经营是迫”，雅乐是微不足道的，自然就将“雅器”束之高阁了，但这还是较为含蓄的说法，《隋书·音乐志》说得更为明白：

魏氏来自云、朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗。至道武帝皇始元年，破慕容宝于中山，获晋乐器，不知采用，皆委弃之。

鲜卑本为诸胡之一，乍入中原，于雅乐不甚了了，“不知采用”，因而雅乐宫悬惨遭“委弃”；更何况耳目所染，旧习未改，所以“乐操土风”，不能忘情于本族风谣，《隋书·音乐志》这“乐操土风”的说法，一语道破了胡乐大盛，雅乐陵夷的根本原因。

中原地区胡乐日盛，雅乐转缺，一般以为南朝才是华夏正声保存之处，如《隋书·音乐志》所云：“永嘉之寇，尽沦胡羯。于是乐人南奔。”夷考其实，才发现和北朝相较之下，南朝的情形亦未必差胜。《晋书·乐志》即痛陈：“永嘉之乱，海内分崩，伶官乐器，皆没于刘（聪）、石（勒）。”《宋书·乐志》也载：“晋室之乱也，乐人悉没戎虜。”因而《晋书》、《宋书》均载江左初立宗庙之时，尚书询问太常祭祀所用之乐如何，太常贺循竟无以为答，而感慨言之：

旧京荒废，今既散亡，音韵曲折，又无识者，则于今难以意言。

^① 《魏书·乐志》曰：“世祖破赫连昌，获古雅乐。”匈奴赫连氏国号夏，建都统万，西元428年被灭，所存雅乐乐悬遂入于北魏。

而其时更为可笑可痛的是,因为缺乏雅乐乐器及伶人,政府竟然省略了太乐令及鼓吹令之官,根本不必备位的官员承乏其事了。太乐官一职直到成帝咸和年间(326—334年)才复置^①,又因为当时缺乏所有金石钟磬之器,所以这员太乐官的职责仅是“鸠集遗逸”而已。由此言之,雅乐命运之坎坷,不论在南在北,都是殊途同归的;然而对待雅乐的心态,南北之间却是大相径庭:北方殊不以雅乐为重,“皆委弃之”,而南朝则力图恢复,搜罗采拾,不遗余力。《晋书·乐志》载:

庾亮为荆州,与谢尚修复雅乐,未具而亮薨。庾翼、桓温专事军旅,乐器在库,遂至朽坏焉。……永和十一年,谢尚镇寿阳,于是采拾乐人,以备太乐,并制石磬,雅乐始颇具。

正是因为有庾亮、谢尚诸人措意于此,屡图振兴,所以终能吸引陷于胡虏的乐工络绎来归,南朝的雅乐钟磬也因而渐具规模。《晋书·乐志》又载:

及慕容隽平冉闵,兵戈之际,而邺下乐人亦颇有来者。……而王猛平邺,慕容氏所得乐声,又入关右。太元中,破苻坚,又获其乐工杨蜀等,闲习旧乐,于是四厢金石始备焉。

换言之,上文引述《魏书·乐志》记载雅乐在诸胡之间辗转流徙的情形,其实并不完整,因为陆续不断有“乐人南奔”。《隋书·音乐志》并收有牛弘论乐的奏议一封,不但提及上述杨蜀之事,也记述了北魏灭后燕之际,慕容氏雅乐的下落;除了部分归于北魏以外,另外部分投奔了南燕慕容德,最后终归于南朝。牛弘曰:

^① 据《通典》卷一四一:“咸和中,乃复置十乐官,以戴缓为令。”

其(后燕)钟律令李佛等,将太乐细伎,奔慕容德于邺。德迁都广固,子超嗣立,其母先没姚兴,超以太乐伎一百二十人徇兴赎母。及宋武帝入关,悉收南渡。……

据此,则知投奔南燕慕容德的“太乐细伎”当不在少数,因此慕容超能摆出一百二十人的堂堂阵容,赠与后秦姚兴。自北魏之灭后燕(398年)至刘裕远征关中(417年),其间不过二十年,所谓“太乐”仍应保有相当雅正之音,南朝的雅乐自此也就更为可观了,所以《旧唐书·音乐志》称“江左掇其遗散,尚有治世之音”,是相当公允的评断。所谓“掇其遗散”,正是南朝力图复兴雅乐,不同于北朝之处,因此隋世如牛弘者流,均以南朝所传为“雅曲”、“正乐”,也非毫无根据。

以上所论,得知南北雅乐均一片凋敝,但南朝尚能“掇其遗散”,徐图复兴;北朝则因兵燹未止,鏖战方殷,而胡人“乐操土风”,雅乐的沦替已是不争的事实了。在这种雅乐退位的背景之下,以胡入雅、以胡入俗、以俗入雅的风尚逐渐出现,主导了南北朝的音乐发展。以下分别论之。

(一) 以胡入雅

《魏书·乐志》记载拓跋珪时代的郊庙燕飨音乐,其时“宫悬正乐”仅止于备位而已,而鲜卑土风已经登于宴飨之堂,入于郊庙之室了。《魏书·乐志》曰:

(太祖初)……正月上日,飨群臣,宣布政教,备列宫悬正乐。……凡乐者,乐其所自生,礼不忘其本,掖庭中歌《真人代歌》,上叙祖宗开基所由,下及君臣废兴之迹,凡一百五十章,昏晨歌之,时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。

《汉书·礼乐志》云:“凡乐,乐其所生,礼不忘本”,这是“乐其所自

生”的由来，也是“乐操土风”的注脚。在这种心理背景之下，拓跋珪下令创作《真人代歌》，以歌颂鲜卑族祖先艰辛缔造、肇建家邦的历程。这应是近似于《诗经·大雅》《生民》诸篇的篇什，可以说是鲜卑族的史诗，其乐风深具鲜卑性格也是意料中事。但这些以鲜卑乐风歌唱的鲜卑族史诗，不但与中国的丝竹合奏，甚至用于郊庙宴飨的仪典之中，所谓“以胡入雅”，这是最明确的事例之一。

“以胡入雅”的现象往往基于政治的考量，北魏太武帝拓跋焘也有类似情形。《魏书·乐志》曰：

世祖……及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。后通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署。^①

拓跋焘将北凉沮渠氏之乐及悦般国鼓舞“择而存之”、“设于乐署”，当然是为了夸耀武功的目的，此种“以胡入雅”扭曲了音乐史的自然发展，因此不一定能传之久远，如悦般国鼓舞很快就不知所踪了，然而“以胡入雅”却能带动“以胡入俗”的风潮，同时采择入于乐署的北凉之乐就是一个例子。

北凉之乐承自后凉吕光的“秦汉乐”，后世所谓“西凉伎”之祖。《隋书·音乐志》收祖珽奏议论其由来曰：

……至太武帝平河西，得沮渠蒙逊之伎，宾嘉大礼，皆杂用焉。此声所兴，盖苻坚之末，吕光出平西域，得胡戎之乐，因又改变，杂以秦声，所谓《秦汉乐》也。

《魏书·吕光传》载其事曰：

^① 匈奴沮渠蒙逊国号北凉，西元四三九年为北魏所灭，北魏至此一统中国北方。悦般本为匈奴一支，《魏书·西域传》载匈奴西迁，“其羸弱不能去者住龟兹北。”即为悦般国。悦般国鼓舞进入中原，约在世祖太平真君九年（448年）。

(苻)坚以光为骁骑将军,率众七千讨西域,所经诸国,莫不降附。光至龟兹,……(王)帛纯逃走,降者三十余国。光以驼二千余头,致外国珍宝及奇伎、异戏、殊禽、怪兽千有余品,骏马万余匹而还。

吕光之征直抵龟兹,所得之乐亦以龟兹为主,此乃龟兹乐明白输入中国之始,在前秦苻坚建元二十一年(385年)。龟兹乐后来与凉州当地音乐杂糅,形成了所谓《秦汉乐》的独特乐风,而拓跋焘灭北凉(439年),采择其乐,列在乐署,用于宾嘉大礼,入于仕宦之家,风行一时,这是“以胡入雅”的举动,伏下了“以胡入俗”的线索。

以上所论是北魏初年的情形,是否孝文帝锐意汉化之后,“以胡入雅”之风会稍有转变呢?事实不然;《隋书·音乐志》载祖珽奏议,以为由其先人祖莹于普泰、永熙之间(531—534年)参与修订的北魏雅乐是“戎华兼采,斟酌尽善”。“戎华兼采”四字,已说明了这是一套“以胡入雅”的雅乐;而祖珽不堕先人志气,也谨守祖训,创制了北齐的“洛阳旧乐”:

(祖)珽因采魏安丰王延明及信都芳等所著《乐说》,而定正声。始具宫悬之器,仍杂西凉之曲,乐名《广成》,而舞不立号,所谓“洛阳旧乐”者也。

由此可知,北齐的“广成乐”一方面采用了雅乐的“宫悬之器”,但乐曲却“杂西凉之曲”。“西凉之曲”即上文提及吕光的“秦汉乐”,其乐以龟兹乐为主体,而今用雅乐宫悬来演奏西凉之曲,则非“以胡入雅”而何?这种做法,不止于将胡乐聊备一格,列在乐署,而真正试图将胡乐与中国乐器熔冶一炉,这是“以胡入雅”更积极的表现。

“以胡入雅”最著名的事例发生在北周年间,北周武帝聘突

厥女为后。这是中国音乐史上的大事,发生在武帝天和三年(563年)。《周书》卷九《皇后传》曰:

武帝阿史那皇后,突厥木杆可汗俟斤之女。突厥灭茹茹之后,尽有塞表之地,控弦数十万,志陵中夏。太祖方与齐人争衡,结以为援。……天和三年三月,后至,高祖行亲迎之礼。

这是一桩纯粹因政治考量而成立的婚姻,但是对于中国音乐却形成了深远的影响,因为阿史那皇后的陪嫁中携有不少西域乐人。《旧唐书·音乐志》曰:

周武帝聘虏女为后,西域诸国来媵,于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐,大聚长安。胡儿令羯人白智通为教习,颇杂以新声。

已经盛极一时的胡乐至此又进入了另一百家争鸣的境界。《隋书·音乐志》于此便有所记载:

其后(武)帝娉皇后于北狄,得其所获康国、龟兹等乐,更杂以高昌之旧,并于大司乐习焉。采用其声,被于钟石,取周官制以陈之。

可知当时来媵诸乐均被安置于乐署之中,令乐工传习。北周的政治高倡复古,音乐方面也想要熔铸诸国胡乐于周礼古制之中,因而和北齐的《广成乐》一样,尝试用钟磬雅乐之器来演奏胡乐曲调,效果如何虽不可知,而其“以胡入雅”的用心却是彰明较著的。

(二) 以胡入俗

如就史料细为察考,以雅乐的“不知采用,皆委弃之”为背景,以诸胡的“乐操土风,未移其俗”为主因,北朝音乐发展的主

脉便是“以胡入俗”，《通典》卷一四二于此有扼要的描写：

自宣武(北魏世宗宣武帝元恪，499年登基)已后，始爱胡声，洎于迁都，屈茨琵琶，五弦、箜篌、胡笳、胡鼓、铜钹、打沙锣、胡舞，铿锵镗鞳，洪心骇耳。抚筝新靡绝丽，歌音全似吟哭，听之者无不凄怆；琵琶及当路，琴瑟殆绝音。

由“琵琶及当路，琴瑟殆绝音”二语看来，传统中正和平的琴瑟之音显然不敌琵琶“胡声”；新音乐风格以“洪心骇耳”、“新靡绝丽”之姿席卷一时。寔至北齐以后，胡风更盛，《隋书·音乐志》曰：

(齐)杂乐有西凉、鼙舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦，及歌舞之伎，自文襄(高澄，亡于549年)以来，皆所爱好。至河清(北齐武成帝年号，562—564年)以后，传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁手淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者……。

以若干沉湎荒淫的北朝君王甘为表率，上行下效，风行草偃，胡乐遂成为盛极一时的流行音乐。试观以下诸例：

(北齐文宣帝高洋)或躬自鼓舞，歌讴不息，……散发胡服，杂衣锦彩，拔刃张弓，游行市肆。……或担胡鼓而拍之。(《北史》卷七《齐本纪》)

(北齐幼主高恒)盛为“无愁之曲”，帝自弹胡琵琶而唱之，侍和之者以百数，人间谓之“无愁天子”。(《北史》卷八《齐本纪》)

周武帝在云阳，宴齐君臣，自弹胡琵琶，命(齐广宁王)孝珩吹笛。(《北齐书》卷十一《广宁王孝珩传》)

以上诸君皆能躬自演奏胡乐器，甚至度曲制乐，玩习不已。按：北齐高洋、高恒均属暴虐淫逸之君，或者不免于恣其所好，醉心

胡乐；而《周书·武帝纪》谓武帝“沉毅有智谋”，“克己励精，听览不怠，……号令恩恻，唯属意于政”。如此严君，竟然也能弹胡琵琶，可以想见其器之流行；在上位者已是如此，公卿士夫及小民之家又当如何？《颜氏家训·教子》篇曰：

齐朝有一士大夫，尝谓吾曰：“我有一儿，年已十七，颇晓书疏，教其鲜卑语及弹琵琶，稍欲通解，以此伏事公卿，无不宠爱，亦要事也。”

当时胡乐不但已深入公卿贵族之家，精于胡乐，更不啻为一攀龙附凤的终南捷径。所以颜之推深恶痛绝地说：“若由此业（通鲜卑语及弹琵琶），自致卿相，吾不愿汝曹为之。”然则欲以此业而自致卿相，也非不可能之事，如和士开其人即是一例。和士开于北齐为世祖武成帝高湛所亲狎，权倾一朝。《北史·恩幸传》载：

和士开，……其先西域商胡，……加以倾巧便僻，又能弹胡琵琶，因此亲狎。

由于胡乐为时君好尚，北朝颇不乏工于胡乐者如和士开之流，邀恩宠，跻身高位的例子。《北史》载，高齐幼主高恒时，胡人“滥得富贵者，将以万数”，其中便有不少乐工。《北齐书》卷五十《恩幸传》载：

又有……胡小儿等数十，咸能工歌舞，亦至仪同，开府封王。

《北齐书》称这些胡小儿“眼鼻深险，一无可用”，特别指出他们深目高鼻的外貌，显然是侨寓中原的胡人。《隋书·音乐志》还载有安未弱、安马驹诸人，也和这些胡小儿一般，因工于胡乐而遽得大官。这些精于音乐而平步青云的胡人之中，声名最著的莫过于曹氏一门。《旧唐书·音乐志》曰：

后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业，至孙妙达，尤为北齐高洋所重，常自击胡鼓以和之。

曹婆罗门子僧奴、孙妙达均以善弹胡琵琶知名，《北史》卷九二《恩幸传》曰：

其曹僧奴，僧奴子妙达，以能弹胡琵琶，甚被宠遇，俱开府封王。

《北史》卷十四《后妃》对于曹氏家族的贵盛有更详细的记载：

北齐后主（高纬）乐人曹僧奴进二女，大者忤旨，……少者弹琵琶，为昭仪。以僧奴为日南王。僧奴死后，又贵其兄弟妙达等二人，同日皆为郡王。为昭仪别起隆基堂，极为绮丽。陆媪诬以左道，遂杀之。

曹氏家族擅长的乐器是胡琵琶，又称龟兹琵琶；所善的乐种则是龟兹乐，《隋书·音乐志》“龟兹乐”条下，载有隋文帝开皇年间善于龟兹乐的著名乐工，以曹妙达为首，还包括王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，史称诸人“皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估衡公王之间，举时争相慕尚”。其中如王长通者也见于《北史》及《北齐书》，谓之“年十四五，便假节通州刺史”。也是在北齐年间就以工胡乐而得大官之一例。

曹氏一门在北朝声名甚著，贵盛无比，及至于中唐之世，始终不绝其传，段安节《乐府杂录》曰：

贞元中有王芬、曹保保，其子善才、其孙曹纲皆袭所艺。次有裴兴奴，与纲同时。曹纲善运拨，若风雨，而不事扣弦；兴奴长于拢撚，

不(按:当作下)拨稍软。时人谓:“曹纲有右手,兴奴有左手。”^①

学者认为,曹保保祖孙即曹婆罗门后裔^②,曹纲又作曹刚,屡见于中唐诗人吟咏。^③回溯曹氏家族在中国乐坛的盛名,自曹婆罗门始。“婆罗门”为 Brahman 对音,是为印度教僧侣之称;其子又名曰“僧奴”,据桑原骘藏考证,曹氏一族是葱岭以西昭武诸国的曹国人,也是入居中国的西域人^④,吾人更可确定其家族显然具有浓厚的印度宗教色彩。

论述至此,以北朝君王对于胡乐的耽玩好尚及胡人乐工的贵盛得意为线索,“繁手淫声,争新哀怨”的胡乐,寝寝然已凌驾中国音乐之上,由此蔚成风潮,成为流行音乐的大宗,试观《旧唐书·音乐志》的记述:

自周、隋以来,管弦杂曲将数百曲,多用西凉乐。鼓舞曲多用龟兹乐,其曲度皆时俗所知也。唯弹琴家犹传楚汉旧声。……

此处所谓“杂曲”,应是指北方俗乐。数百曲俗乐调,非西凉即龟兹,可见其普遍流行,大量“倾销”之一般;而其曲度皆时俗所知,又可以见其广受欢迎,浸润人心之深。“以胡入俗”在此已经得

^① 收入《历代诗史长编二辑》(台北:鼎文书局,1974年),据钱熙祚校《守山阁丛书》本。

^② 其说见向达《唐代长安与西域文明》,台北:明文书局,1988年,页19。常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》亦持相同看法。日人岸边成雄,英人 Wolpert 也有考论,Wolpert 并为曹氏制作谱系表,参见“The Five-Stringed Lute in East Asia,” *Musica Asiatica* 3, p. 101.

^③ 如白居易《听曹刚琵琶兼示重莲》:“拨拨弦意不同,胡啼番语两玲珑。谁能截得曹刚手,插向重莲衣袖中。”又如刘禹锡《曹刚》:“大弦嘈嘈小弦清,喷雪含风意思生,一听曹刚弹薄媚,人生不合出京城。”

^④ 桑原骘藏:《隋唐时代来往中国的西域人考》,收入《内藤博士还历纪念支那学论丛》。向达《唐代长安与西域文明》于此又有补充。

到了最佳的印证了。

(三) 以俗入雅

上文是“以胡入俗”、“以胡入雅”两种现象的论述，而“以俗入雅”又是音乐发展的另一脉。“以俗入雅”的情形早在北魏已有之，试观《魏书·乐志》二例：

(太祖初)……正月上日，飨群臣，宣布政教，备列宫悬正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲。四时飨会亦用焉。

太和初，高祖垂心雅古，务正音声。时司乐上书，典章有阙，……虽经众议，于时卒无洞晓声律者，乐部不能立，其事弥缺。然方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐。金石羽旄之饰，为壮丽于往时矣。

北魏拓跋珪时代，一方面创制了“真人代歌”，另一方面，“宫悬正乐”中还要兼奏“燕赵秦吴”、“五方殊俗”之曲，并用于“四时飨会”之中，这正是因为雅乐陵替，所以只好吸收民间俗乐以滥竽充数。魏孝文帝锐意汉化，试图正乐，充实雅乐的内容，结果也是一场徒劳无功，更泄露了当时太乐中颇多“方乐”及“四夷歌舞”的事实，可见“以俗入雅”、“以胡入雅”在当时都是不足为奇的了。

江南之地，虽然胡风点染不如北方之甚，对于所有雅乐宫悬的保存使用，也远较北朝为严谨，但是南朝之乐并非始终一成不变，其内在变迁的脉络仍可一一寻索。“以俗入雅”正是南朝音乐发展的主脉。《南史》卷二二《王僧虔传》便载僧虔“以朝廷礼乐，多违正典，人间竞造新声”，上书请正声乐一事，《宋书》卷十九《乐志》收有王僧虔这封奏议，其论雅乐曰：

今总章旧俗二八之流，挂服既殊，曲律亦异，推今校古，皎然可知。……大明中，即以宫县合和鞞、拂，节数虽会，虑乖雅体。将来知音，或讥圣世。

僧虔所论，证明南朝雅乐也代有变异，挂服、曲律均有不同；并且以俗乐的鞞舞、拂舞入于宫悬乐舞之中，更说明了南朝亦不能逃于“以俗入雅”的发展规律。在俗乐方面，南朝向来以清商最为大宗，更是不能免于南方谣俗的影响，王僧虔于此也有议论，《宋书》载其言曰：

又今之清商，实由铜雀，魏氏三祖，风流可怀，……而情变听改，稍复零落，十数年间，亡者将半。自顷家竞新哇，人尚谣俗，务在焦危，不顾纪律，流宕无涯，未知所极，排斥典正，崇长烦淫。……故喧丑之制，日盛于廛里，风味之韵，独尽于衣冠。

由此可见，所谓“新哇”、“谣俗”是清商变迁的主因。《旧唐书·音乐志》曾追述清商的渊源发展曰：

清乐者，南朝旧乐也。永嘉之乱，五都沦覆，遗声旧制，散落江左。宋、梁之间，南朝文物，号为最盛；人谣国俗，亦世有新声。

清商虽是汉末以来的“遗声旧制”，但“散落江左”之后，亦是“世有新声”，此处说明了清商也由新环境中汲取了新的滋养。此外，南朝君主之中，耽好音乐者亦不乏其人，如陈后主，《隋书·音乐志》称其“尤重声乐”，多制新曲，“又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲”。再如笃信佛法的梁武帝，也曾制《善哉》、《大乐》等佛曲。因此，南朝俗乐的变化也是相当可观的。

“以俗入雅”的著例出现在隋代。隋文帝继承了北周的基础，一统中国，对于江南风土，无比向慕，以为南朝所传，均是“华夏正声”。《旧唐书·音乐志》曰：

开皇九年平陈，始获江左旧工及四悬乐器，帝令廷奏之，叹曰：“此华夏正声也，非吾此举，世何得闻。”乃调五音为五夏、二舞、登歌、房中等十四调，宾、祭用之。隋世始有雅乐，因置清商署以掌之。……隋世雅音，惟清乐十四调而已。隋末大乱，其音犹存。

开皇九年，隋平陈，诏于太常寺之下，于原有的太乐署之外另立一“清商署”，负责处理保存南朝旧乐。《通典》卷一四一曰：

隋平陈，获宋齐旧乐，诏于太常置清商署以管之，盖采此为名。求得陈太乐令蔡子元、于普明等，复居其职。

所谓“盖采此为名”，意即虽采用了清商之名，而实际内容包括了“宋齐旧乐”，不止于清商俗乐，可知隋代“清商署”的内容兼含了雅乐宫悬的“四悬乐器”。

隋文帝叹美“华夏正声”并设立“清商署”的举措，可谓“以俗入雅”的典范。顾名思义，“清商署”本应掌理清商俗乐，但隋代以清商署作为“雅音”的代表，并说是自兹而后“隋世始有雅音”，在名义上已将“清商”视为“雅乐”了。由内涵上看，隋代的“清商署”雅俗兼收，所收的是代有变异的雅乐和屡传新声的清商。这些雅乐早已经历世变，恐怕较王僧虔所大肆抨击的宋代雅乐更“有乖雅体”。至于清商俗乐，不仅包括了“新哇谣俗”的江南新声，也有陈后主新造的《玉树后庭花》之类“极于轻薄”的清乐，因而祖孝孙评曰：“陈、梁旧乐，杂用吴、楚之音，”并非无的放矢之论。此一雅俗淆杂的“清商署”，非但为隋人备极推崇，并且被文帝许为“华夏正声”，列在太乐，目为隋世雅音，“以俗入雅”，莫此为甚。

本章检视了永嘉以下，迄于隋唐之间二百八十余年间的音乐大势，此一时期内，雅、胡、俗三乐急遽交化，雅乐沦丧既已是

无可挽回的趋势,因而出现了三条发展脉络:其一一是以胡入俗,其二二是以胡入雅,其三三是以俗入雅。证诸史籍,北朝以熏习胡风,“以胡入俗”、“以胡入雅”的情形均较南朝为烈;南朝则杂用南声,常有“以俗入雅”之事例。胡乐在此时大举进入中国,其声势令人瞩目。但经由以上的考论,可以见出北朝对于胡乐的吸收,除了政治的考量安排之外,也是“乐操土风”的自然需求。经过这三百年音乐资源的汇聚,此后所急需的,是整理融会的工夫,是反省深思的熔练,而要成就此一大工程,还有赖于气势恢宏,心胸开阔的大环境。《新唐书·礼乐志》评论唐以前的音乐发展,谓“稍欲有作,而时君褊迫,不足以堪其事”,的确是一针见血,切中肯綮之论;唯务争伐,割据一方,而又气局褊狭的君主,是无法成就文化艺术上的丰功伟业的。唐代社会既有开放的外在氛围,又继承了三百年的音乐资源,因而唐代音乐如鹏搏九霄,一发不可遏止,终于成就了姿彩缤纷,光彩烂然的音乐盛世;回溯其背景,有赖于音乐史内部的自然发展和外在社会环境的同时促成,岂是偶然哉!

文物千官会，夷音九部陈

——“乐部”考

引言

本章所谓的“乐部”，专指“隋唐燕乐乐部”，亦即隋唐两代的“七部、九部、十部”之乐。^①以这些“多部乐”为“燕乐”，其说见宋郭茂倩《乐府诗集》卷七九《近代曲辞·序》：

隋自开皇初，文帝置七部乐……至大业中，炀帝乃立……以为九部。……其著令者十部……而总谓之“燕乐”，声辞繁杂，不可胜

^① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》（北京：人民音乐出版社，1981年）将七部乐、九部乐、十部乐，总称为“多部乐”（第九章），学界抑或称“多部伎”（刘再生：《中国古代音乐史简述》，北京：人民音乐出版社，1989年）。为免称呼烦琐，本文采用杨荫浏之说，以“多部乐”总称七部、九部至十部乐一系列的乐部。“多部乐”历经开皇、大业、武德、贞观数次变迁更订，内容略有出入，兹以下表说明之：

开皇七部乐		清商	国伎	龟兹	天竺		安国			高丽	文康
大业九部乐		清商	西凉	龟兹	天竺	康国	安国	疏勒		高丽	礼毕
武德九部乐	燕乐	清商	西凉	龟兹		康国	安国	疏勒	高昌	高丽	
贞观十部乐	燕乐	清商	西凉	龟兹	天竺	康国	安国	疏勒	高昌	高丽	

本文重点不在讨论个别乐部，谨列出各部名称，以供参考。上表的部类内容仍有各种问题，因不在本文讨论范畴之内，无法一一申论。

纪。^①

以“乐部”称呼这些“多部乐”，也是于史有据，杜佑《通典》卷一四六《龟兹乐》条云：

炀帝平林邑国，获扶南工人及其匏琴，陋不可用，但以天竺乐传写其声而不列乐部。

《旧唐书·音乐志》也有相同记载。在此，“乐部”即是“七部乐”^②。

隋唐两代，将燕乐之中的各类音乐分别部伍，立在官署，其间戎华兼采，歌舞乐并作，被视作隋唐音乐的冠冕，胡汉融合的指标。由开皇七部乐而大业九部乐，终于贞观年间的十部乐。新靡绝丽之音，繁手淫声之技，不仅当时之人流连含思，争相慕尚，后来之人揣想风神，追摹曲调，亦不免津津乐道，悠然神往，

① 《乐府诗集》，页 1107。关于“燕乐”一词，《仪礼》、《周礼》已著录其名，隋唐时代燕乐的内涵、定义如何，历来多有不同说法，如杜佑《通典》、郭茂倩《乐府诗集》、沈括《梦溪笔谈》、凌廷堪《燕乐考原》，意见均不相同。大体而言，争议的焦点有二，一为燕乐的范畴，二为燕乐里胡乐成分的比重。近世学者考论可参见杨荫浏《中国音乐史纲》，任半塘、王昆吾合著《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》《序》。至于以“多部乐”为燕乐的概念，近年来已渐明确。杨著《中国音乐史纲》（完成于 1944 年），并未将诸乐部列于燕乐之下，岸边成雄《唐代音乐史的研究》（完成于 1958 年）虽认为十部伎是“燕飨乐”（页 18），但燕乐条下却以唐初“三大舞”等大型乐舞为代表（页 13）。至杨荫浏《中国古代音乐史稿》（出版于 1981 年），“多部乐”已直属于《隋唐燕乐》一节，后来如刘再生《中国古代音乐史简述》（1989 年出版）也明白归于燕乐。此种观念的变迁反映了我们对于“多部乐”的本质理解更深入。在此，燕乐的范畴定义虽容有争议，但隋唐“多部乐”为燕乐是确然无疑的。本文虽引郭茂倩之说以为佐证，但并不表示笔者完全赞成郭说，而认为“多部乐”代表了所有的隋唐燕乐。

② 根据《隋书·南蛮传》，隋文帝仁寿末年遣兵平林邑，《炀帝纪》载大业元年“夏四月癸亥，大将军刘方击林邑，破之。”可知是在仁寿末年出兵，大业元年夏平定收功，获扶南工人及匏琴当在此时，其时应仍为七部乐，正式的九部乐尚未成立。关于九部乐成立时间的讨论见下文。

益添隋唐帝国的盛世辉光。然而细考历来关于隋唐燕乐乐部的讨论,总以泛泛征引者多,深入研究者少。征引者不外胪列资料,作为胡乐大盛的铁证,未遑阐幽发微,探触乐部的内涵。^①深入研究者或分析其乐器风格,或考索其舞衣舞容,虽未能重现其乐曲旋律,但透过缜密推演,若干乐部的形神风采,声色容光,已宛然重建于纸上,依稀再现于今日。^②然而,研究成果虽然丰硕,却不免重在个别乐部,疏于观照整体。^③所谓的“整体”,作为这些燕乐乐部外在框架的“乐部制度”就是一个十分重要的议

^① 这一类的著作如,刘大杰:《中国文学发展史》,第十七章,页 511;陆侃如、冯沅君:《中国诗史》《近代诗史·篇一·章二》,页 534;萧涤非:《论词之起源》,收入《词学论荟》,页 115;龙沐勋:《论词体之演进》,原载《词学季刊》创刊号,亦收入《词学论荟》,页 182;朱谦之:《中国音乐文学史》第六章,页 169;林玫仪:《由敦煌曲看词的起源》,收入氏著《词学考论》,页 37;施议对:《词与音乐关系研究》上卷第一章,页 2;张明非《略论唐代乐舞的兴盛及其影响》,收入氏著《唐音论薮》,页 129。西方著作如 William P. Malm, *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia* 第六章,页 153—154,以上所举著作均以“多部乐”作为胡乐大盛的明证,并未讨论乐部本身如何。

^② 如周菁葆《丝绸之路的音乐文化》一书,周吉《龟兹乐艺术特色初探》,霍旭初《龟兹乐舞史话》(一、二、三),霍旭初、王小云《龟兹壁画中的乐舞形象》,李铁《高昌乐舞图卷》,朱英荣《龟兹文化与犍陀罗文化》,郝毅《试探西凉乐民族之源》,张英群《安阳隋代张盛墓出土的乐舞俑试探》等专文,还可参看《丝绸之路乐舞艺术》一书的相关作品。此处所举仅近年研究成果中之三数篇而已,此类作品均能突破单向爬梳古籍的陈套,而利用现存音乐、考古文物、洞窟壁画等,与古籍文献做双向印证,更显得古乐之内涵丰厚,栩栩如生。

^③ 以一二乐部为对象的著作偏重于特定的个别乐部是毋庸置疑的,但若干以全面讨论“多部乐”为主旨的作品,却仍是以个别乐部的独立分析为主,如杨荫浏《中国音乐史纲》论西域传入各个乐部(页 109—114);丘琼荪《燕乐探微》(页 10—22),张世彬《中国音乐史论述稿》(页 127—135),刘再生《中国古代音乐史简编》(页 198—203),诸书均分别论列十部乐之来历及内容。甚至如伍国栋《中国古代音乐》(页 78—82),作为一般介绍性的读物,也一一胪列各乐部的名称内容,此种处理方式仍是着眼于个别乐部,仅是进一步将“个别”串连成文罢了。至于针对“整体”的论述,上述诸作殆仅抄列《隋书》、《两唐书》等相关资料,以见其成立之缘由始末,只能称为“速写”、“概貌”而已(丘琼荪语),尚不足以称为“整体”研究。

题,但针对此点,学界仍然缺乏充分讨论,甚至视这些乐部整体为一种“制度”的观点也是学者仿佛意会而未曾深究的课题。事实上,如由制度的层面切入,穷源竟委,查其流变,将更能厘清渊源,并发显、映照出隋唐“多部乐”构组的深层涵义及其外在风貌。本章的写作,即欲由“制度”的层面入手;但探本溯源,乐部制度的形成之前,必先有乐部的概念;概念的成熟确立,必先有乐部的称呼名义。因此本文始于名义、概念的探讨,以次及于制度,寻索此一制度在隋唐之前百余年间的萌生成长,呈现其迁化变衍的轨迹面貌。就乐部的研究而论,这些都是崭新的视角。借此,本文得以探究隋唐“多部乐”的属性特征,确立乐部制度的渊源,并澄清近今学者以为乐部制度始于隋代的误解。

一、乐部的义界与发展

(一) 乐部的定义

“乐部”,顾名思义,为“音乐的部类”,在中国音乐史上有二义:一以指称音乐与其他事物的区分,二以指称音乐范畴之内各种类属的区分,前一种用法如以下二例:

佛狸(北魏世祖太武帝拓跋焘小名)置三公、太宰、尚书令、……殿中尚书知殿内兵马仓库,乐部尚书知伎乐及角史伍伯,驾部尚书知牛马驴骡,南部尚书知南边州郡,北部尚书知北边州郡。(《南齐书》卷五十七《魏虏传》)

北周武帝保定四年(564年),五月丁亥,改礼部为司宗,大司礼为礼部,大司乐为乐部。(《周书》卷五《武帝纪》)^①

^① 《北史》卷十《周本纪下》、卷三十《卢辩传》均有类似记载。《文献通考》卷五十五《职官九》也载:“后周有大司乐,掌成均之法,后改为乐部。”

在此，“乐部”犹如历代常设的“太乐”^①，是北魏或北周一朝主管音乐的最高官署。以乐部为称，如今之财政部、教育部之类，即上文所称“音乐与其他事物的区分”，此种用法亦仅见于北魏与北周二代，北魏乐部还延续了约六十年^②，北周则仅十余年而已^③，寻检史册，有“乐部尚书”、“乐部郎”、“乐部大夫”等官职^④，也有乐部伎人供应歌舞的记载^⑤。

“乐部”最习见的用法，是第二义：“音乐范畴之内各种类属的区分”。《魏书·乐志》载：

太和初，高祖垂心雅古，务正音声。……于时卒无洞晓声律者，
乐部不能立，其事弥缺。然方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐。金

① 太乐是历代掌管音乐的主要机构，据《汉书·百官公卿表》、《通典》卷二五《职官七》、郑樵《通志》卷五四《职官略四》等书的记载，秦汉时已有太乐。《隋书·百官志》载太乐职责为“掌诸乐及行礼节奏等事”。太乐在秦汉原为“奉常”属官，汉初改为“太常”。参见张永鑫：《汉乐府研究》，南京：江苏古籍出版社，1992年。

② 北魏何时设立乐部，史无可考，姑推论如下：北魏自世祖太武帝拓跋焘开始重视尚书省的作用，突破八座之制，增设尚书曹。（参见陈仲安、王素：《汉唐职官制度研究》，北京：中华书局，1993年，页79—81。）根据《魏书》卷一一三《官氏志》，太武帝即位第一年，始光元年（424年），即增设“右民尚书”。《官氏志》又载：“神䴥元年（428年），三月，置左右仆射、左右丞、诸曹尚书十余人，各居别寺。”一口气增设十余尚书，推测乐部的设立可能也在此时。至于改为太乐的时间，《官氏志》记“太和十五年（491年），十二月，置侍中……，又置司空……太乐……”此时已有太乐之名，则北魏乐部持续约六十年之久。《官氏志》并有“太乐祭酒、太乐博士、太乐典录”等官名记载，可知北魏政府的音乐体系改为“太乐”之后，乐部的官名制度已经无可考了。

③ 西魏恭帝三年（556年），宇文泰辅政西魏，“行周礼，建六官”，周武帝保定四年（564年），五月丁亥，改大司乐为乐部。六官制度止于隋开皇元年（581年），则北周乐部不过十八年而已。

④ 如北魏长孙石洛、陆隽，均曾任乐部尚书，见《魏书》卷二六、四十。《魏书》卷九二《列女传》中也有“乐部郎胡长命妻张氏”的记载。参与开皇乐议的辛彦之，曾担任北周乐部大夫之职，见《隋书》卷七五《儒林传》。

⑤ 如北魏成帝时高允奏曰：“今诸王纳室，皆乐部给伎，以为嬉戏，而独禁细民，不得作乐。”其后孝文帝又诏曰：“允涉危境，而家贫养薄，可令乐部丝竹十人，五日一诣允，以娱其志。”（《魏书》卷四八《高允传》）

石羽旄之饰,为壮丽于往时矣。

这条资料,正可以和前引拓跋焘时代的“乐部”做一对比。此处的“乐部”并非北魏一朝音乐的主管机构,因为下文已经指明了此时的主管官署已是“太乐”;“乐部”也不可能与“太乐”的同义词,因为史文明言“乐部不能立”,如此与下文“太乐”的存在就分明抵触了。揆度上下文意,此处的乐部应是以“雅古正声”为主的“雅乐之部”。北魏孝文帝锐意汉化,因此诏集群官,咨诹吏民,意欲修明古乐;结果一无所获,“雅乐之部”始终无法建立,反而收罗采访了不少地方音乐和胡乐,充实了太乐里的演出阵容,也是意料之外的收获。前称“乐部”,后称“太乐”,两者的对比十分明显,在此,“乐部”着重在“音乐范畴之内”的“分类”的意义上。

类似的用法也见于北齐,《隋书·百官志》载北齐中书省所司包括“清商部”及“西凉部”(引文见后);并载北齐太常下设九署,“太乐兼领清商部丞”^①。《通典》卷二十五《职官》也载:“北齐鼓吹令丞及清商部,并属太常。”据此,可以断定北齐时代已有官立的“清商部”和“西凉部”。不论是北魏尚未明白形诸文字的“雅乐部”,或是北齐已经见诸载籍的“清商部”、“西凉部”,这种部类

^① 《百官志》史文作“太乐兼领清商部丞”,“丞”是清商部的主管之官,则上文应作“太乐令”乃合理。《隋书·百官志》记载其职为“掌清商音乐等事”。关于北齐清商部的讨论,详见下文。

的区分,概言之,都是以音乐“风格”为分类的标准^①,这也是众所周知,乐部最习见的分类准则。

至此,我们可以理解,隋唐乐部之所以以部为称,并非独出机杼,而是前有所承,是由南北朝的乐部日渐发展积淀而来,这个“部”当然包含了风格的分别在内,然而细绎乐部的涵义,实不止于此。我们可以由“散乐”的意义尝试来作一反思。

《周礼·乐师·旄人》曰:“旄人掌教舞散乐。”郑注:“散乐,野人为乐之善者。”贾疏云:“以其不在官之员内,谓之为散。”《通典》卷一四六曰:“散乐,非部伍之声,俳优歌舞杂奏。”(《旧唐书·音乐志》同)由此可见,所谓“散乐”,其业不在官府^②,内容为百戏杂伎,是一些各自独立的零散表演项目,如鱼龙蔓衍,跳丸走

^① *Harvard Dictionary of Music*, “Style”条(页 811—812,以下译文参考康讴主编《大陆音乐辞典》(台北:大陆书局,1997 年)页 1267 译文,作者略加润饰):“在艺术中表现或演奏的方式。在一首音乐作品中,风格表示处理所有因素的方法——这些因素包括形式、旋律、节奏等。在实际使用的时候,这个名词可以应用于单独的作品、不同的作曲家、不同的作品类型,或不同的表现媒介,不同的作曲手法,以及不同的国籍地域、不同的时代等等。”Alan P. Merriam 在 *The Anthropology of Music* 中也论及,风格的形成要素之中包括“持续性”(Continuity, 页 114),此处以“风格”作为分类的标准,因为风格可以涵括乐种、乐器、地域等差异,这些差异必须具有持续性,代代相承,形成独特的标记,这正是其所以分类立部的缘故。

^② 散乐本不在官府,是民间流行的歌舞,但《周礼·旄人》以下曰:“四方之以舞仕者属焉。”可见当时也有部分散乐为官府所用。西汉武帝曾多次在上林平乐观前的广场举行角抵奇戏的演出,表演内容载在张衡《西京赋》,也可能是属于官府的艺人演出。《魏书·乐志》则载“(太祖道武帝天兴)六年冬,诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎,造五兵、角抵……缘橦、跳丸、五案以备百戏。”也是一种散乐属官的设计,至隋唐,散乐确实隶属官府。炀帝为了夸耀国威,震吓突厥启民可汗,“总追四方散乐”可能为其转捩点。《隋书》卷六七《裴蕴传》记载甚详:“初,高祖不好声技,遣牛弘定乐,非正声清商及九部四舞之色,皆罢遣从民。至是(大业初),蕴揣知帝意,奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟,皆为乐户。其六品以下,至于民庶,有善音乐及倡优百戏者,皆直太常。是后异技淫声,咸萃乐府,皆置博士弟子,递相传教,增益乐人至三万余人。帝大悦,迁民部侍郎。”从此之后,散乐也就隶属于官府了。但散乐原本是“野人为乐”,理论上,不在于官乃是其常态,参见《三礼辞典》相关诸条目。

索，都卢寻橦之类。^①以此而论，“乐部”应就是“其业在官”的“部伍之声”了。“其业在官”这点毋庸置疑；因为上述各个不同时期的乐部都是在官方主导之下而分类立部的，也都隶属于太常寺等国家音乐机构，由专人各司其事。至于所谓“部伍之声”，思绎其义，除了分门别类，不相杂混之外，其中显然还隐含行列阵势的意义，换言之，表演、行进之间必有相当的程式仪轨。理论上说来，各个乐部之间的区分，并不仅是单纯的音乐风格分类而已，还包括了部与部之间、甚至一部之内的次第行列，以及实际演出时的容止仪轨、程式行为的要求，其仪式性是不容忽视的，这点可能是风格以外，乐部最重要的属性。

这种仪式属性，研究隋唐音乐者虽不乏理解认知，但往往视为表层的现象，并未思索个中缘由。在此提出散乐的反面意义，也仅是一个提示性的思考角度，尚不足以作为充分的说解。如欲深入探求，我们须讨论乐部这一概念的由来、转化、发展；更进一步，还须追根究底，分析“音乐”与“部”究竟如何相互纠结，产生关系。以下试申论之。

(二) “部”与“音乐”的脉络勾连

考索载籍，音乐之所以有部类之名，大约滥觞于南北朝，但是否所有的“乐部”——或常简称为“部”——仅以“风格”作为唯一的类分准则呢？抑又不然；南北朝以迄唐世，与音乐相关而以“部”为称者颇不在少，其义各殊。试观以下诸例：

1. “部”表示乐舞伎人的团体

(宋文帝)永初元年，封宜都王，食邑三千户。进督北秦，并前七

^① 散乐，即是“百戏”(见《通典》卷一四六《散乐条》)，散乐的表演内容，张衡《西京赋》内有丰富的描写，其他如第24页注②引《魏书·乐志》，亦有散乐表演的名目。并参见萧亢达《汉代乐舞百戏艺术研究》(北京：文物出版社，1991年)一书，页269—355。

州。进号镇西将军,给鼓吹一部。(《宋书》卷五《宋文帝本纪》)

相和,汉旧歌也,丝竹更相和,执节者歌。本一部,魏明帝分为二,更递夜宿。(《宋书》卷十九《乐志》,《晋书·乐志》同)

(孔稚珪)不乐世务,居宅盛营山水,凭机独酌,傍无杂事。门庭之内,草菜不剪,中有蛙鸣,或问之曰:“欲为陈蕃乎?”稚珪曰:“我以此当两部鼓吹,何必期效仲举。”(《南齐书》卷四八《孔稚珪传》)

玄宗在藩邸,有散乐一部,戢定妖氛,颇藉其力;及膺大位,且羁縻之。(崔令钦《教坊记》)

欲抛丹笔三川去,先教清商一部成。(刘禹锡《和乐天南园试小乐》)

十三学得琵琶成,名属教坊第一部。(白居易《琵琶行》)

咸通中第一部有张小子,忘其名,弹弄冠于今古。今在西蜀。(段安节《乐府杂录》)

2. “部”表示完整的一套乐器

大武皇帝破平统万,得古雅乐一部,正声歌五十曲。(《魏书·乐志》)^①

臣昔已制哥磬,犹在乐官,具以副钟,配成一部。(《宋书》卷十九《乐志》)

高祖时,宫悬乐器,唯有一部,殿庭飨宴用之;平陈所获,又有二部,宗庙郊丘分用之。至是并于乐府藏而不用,更造三部。(《隋书·音乐志》)

① 岸边成雄《唐代音乐史的研究》(台北:中华书局,1973年)引“名属教坊第一部”、“第一部有张小子”,以及“李谟,开元中吹笛为第一部”(《逸史》)诸条资料,认为第一部是“技艺优秀第一等”、“第一等名手”之意。又将“教坊第一部”视作“教坊内设部的惟一史料”(见页245—246)。其实此处的部应是乐团,可能惯例上第一部都是由技艺出众的高手组成,所以“名属第一部”就有第一高手之意,但并非“部”可以解作“高手”。岸边氏在此简略讨论了音乐上“部”的涵义,就笔者所见,这是惟一曾经注意到此一问题的学者。

② 此处部亦可指一个乐团,但下文既有“正声歌五十曲”的记载,所以仍以解作乐器为合理。

3. “部”表示乐曲或乐段^①

(戴)顥及兄勃，并受琴于父，父没，所传之声，不忍复奏，各造新弄。勃五部，顥十五部。顥又制长弄一部，并传于世。(《宋书》卷九三《隐逸传》)

王僧虔《大明三年宴乐技录》：“平调有七曲，……”其器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种。歌弦六部。张永(元嘉正声技)《录》曰：“未歌之前，有八部弦，四器。”(智匠《古今乐录》)

立部伎有安乐、太平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐、凡八部。(《旧唐书·音乐志》)

坐部伎有燕乐、长寿乐、天授乐、鸟歌万岁乐、龙池乐、破阵乐，凡六部。(《旧唐书·音乐志》)

燕乐，张文收所造也。……分为四部：景云乐、庆善乐、破阵乐、承天乐。(《旧唐书·音乐志》)

以上诸例，可见乐部的分类标准非一，自乐团、乐器，至乐曲，均可以称“部”。此中耐人寻味的是，音乐本是趣味天然，不受拘检的艺术，“部”则是行伍规矩，井然有序的类分，两者应是毫无交集的，为什么实际上却有千丝万缕、交涉甚深的关系？

史料显示，这两者的脉息互通始于南北朝，关键则在于音乐中的鼓吹仪仗。自晋宋以下，史籍中屡见“鼓吹一部、二部”的记载，资料不下百余条，首开“音乐”而以“部”为分类计数之词，是

① 吉联抗《古乐书佚文辑注》引《古今乐录》文，以为“‘部’似乎是现代语的‘乐段’”(页17)，似未敢遽下断言。结合《宋书·隐逸传》戴顥兄弟的资料，及《两唐书》“坐立部伎”的记载，可知“部”指乐曲或乐章，确然无疑。

音乐分部的滥觞。鼓吹原为军乐,为军队里的行列阵势的一部分^①,其歌吹鼓舞的音乐性与仪仗队伍特具的仪式性可谓铢两悉称,不分轩轾,因此,鼓吹虽为音乐,用于仪仗行列之中,就自然采用了部曲行伍习用的“部”为类分名称,所谓“一部鼓吹”殆即“一队鼓吹乐队”之义。由此,凡是乐团均可以称为“部”,而乐曲、乐器,均无妨以部为名,风格之别亦从而沿用其法,以部为名。

观览史籍,自南朝晋、宋以下,史籍中有大量“鼓吹一部”、“鼓吹二部”的记载,均来自天子诏赐。^②《晋书》卷二一《礼志》载太常王彪曰:“鼓吹亦乐之总名。”可以看出鼓吹在鼓吹仪仗的军乐意义之外,已经衍生为包括日常休憩、娱宾遣兴所用之乐,

① 鼓吹乐本是极复杂的问题,在此仅能约略陈述:《宋书》卷十九《乐一》:“鼓吹者,盖短箫铙歌,蔡邕曰:‘军乐也。……以扬德建武,劝士讽敌也。’”后人据《乐府诗集》卷十六及二一,分鼓吹为四类:一、黄门鼓吹,二、骑吹,三、短箫铙歌,四、横吹。此四类“通名鼓吹,但所用异尔”(《乐府诗集》《鼓吹曲辞·序》),其用途大部分仍是卤簿朝会,道路马上,为仪仗之用,仅黄门鼓吹有部分列于殿廷,以备食举乐。但我们看南朝宋代的鼓吹定义,沈约分明说是“短箫铙歌”,是“军乐”,《宋书·乐志》又引《建初录》,因《建初录》有鼓吹、骑吹之分,其意以为“列于殿庭者为鼓吹”,“今之从行鼓吹为骑吹”,显然《建初录》的分类法与沈约的意见不同,所以沈约特别指明“今之从行鼓吹”是《建初录》的“骑吹”;又引孙权观魏武军,“作鼓吹而还”,认为这是“今之鼓吹”;这些讨论,说明了南朝宋齐之世的鼓吹,是军中之乐,用于道路马上,卤簿仪仗为主,至少沈约认为这才是鼓吹。参见《中国音乐辞典》相关条目、孔德《外族音乐流传中国史》(上海:商务印书馆,1934年)第二章。

② 如前引宋文帝刘义隆之例,即是文帝未即位时武帝刘裕所赐。《隋书》卷十四《音乐中》《北齐》条下曰:“诸州镇戍各给鼓吹,乐人多少,各以大小等级为差。诸王为州,皆给鼓吹,赤鼓、赤角,皇子则增给吴鼓、长鸣角,上州刺史,皆给青鼓、青角,中州刺史以下及诸镇戍,皆给黑鼓、黑角,乐器皆有衣,并同色。”又《宋书》卷十九《乐一》曰:“魏、晋世给鼓吹甚轻,牙门督将五校悉有鼓吹。晋江左初,临川太守谢摛每寝,輒梦闻鼓吹,有人为其占之曰:‘君不得生鼓吹,当得死鼓吹尔。’……今则甚重矣。”以上资料均说明鼓吹是天子所赐,职官之仪仗,而历代赐给鼓吹的标准不同,或宽松,或严格。鼓吹不但可以生前赏赐,也可以作为死后的饰终之典,与“挽歌”一起赐给已故大臣,为丧仪之用,是丧者与丧家的死后哀荣,此即《宋书》所称的“死鼓吹”。

只是我们可能无从识别为何种音乐罢了。^①由此，我们也看到在“鼓吹一部”代表一个仪仗乐团之外，渐趋于风格内容的设定。如以下之例：

普通末，(梁)武帝自算择后宫吴歌、西曲女妓各一部，并华少，费(徐)勉，因此颇好声酒。(《南史》卷五十《徐勉传》)

(郁林王昭业)入后宫，尝列胡妓二部，夹阁迎奏。(《南齐书》卷四《郁林王本纪》)

(东昏侯)高鄣之内，设部伍羽仪，复有数部，皆奏鼓吹，羌胡伎、鼓角、横吹。(《南齐书》卷四《东昏侯本纪》)

(太祖)以其(戴颙)好音，长给正声伎一部。(《宋书》卷九三《隐逸传》)

由上述诸例，已在“乐团”的意义上赋予不同“风格”或内容的设定(如吴歌、西曲、胡妓，或正声伎)，距离直接以风格为分类准则当已为时不远矣。所以同时或稍后，北朝有元魏隐含不言的“雅乐部”，北齐则有见诸史文的“清商部”、“西凉部”。试观《隋书·百官志》里关于北齐的记载：

(北齐)中书省，管司王言，及司进御之音乐。监、令各一人，侍郎四人。并司伶官西凉部直长、伶官西凉四部、伶官龟兹四部、伶官清商部直长、伶官清商四部。

① 前引《孔稚珪传》，孔稚珪所谓“两部鼓吹”即是泛指仪仗军乐之外的遣兴娱乐之乐。史载南齐武帝在寿昌殿南阁置“白鹭鼓吹二部”(《南齐书》卷二十《皇后传》)，又陈后主遣宫女习北方箫鼓，谓之“代北”(《隋书·音乐志上》)，亦是鼓吹，《乐府诗集》认为“此又施于燕私矣”，即是衍生为娱乐遣兴之乐了。

此处西凉、清商已明白立部，而龟兹部仍付诸阙如^①；所谓的“西凉部”、“清商部”毫无疑问是音乐风格的分类，至于“西凉四部”、“龟兹四部”则是指称乐团，表示同属西凉或龟兹的乐团编组就有四个之多。在此史文同时运用了两种部类的意义，虽不免令人迷惑，但标明了风格之别已日渐成为部类的主要涵义了。

无可否认，南北朝时，因“风格”之别而各自分部的情形并不频繁，这牵涉到多样化音乐风格发展的成熟与否，但风格分部也是各种部类中内涵最为丰富的一种，因为它同时涵摄了乐团、乐曲、乐器等各项因素的殊异。隋唐以下，音乐的风格类别日益繁多，以“部”作为风格区分的情形乃更为习见，基本上已反映了当时音乐的多姿多样，风采各殊。如《新唐书》卷二二《礼乐志》云：“自周、陈以上，雅郑淆杂而无别，隋文帝始分雅、俗二部，至唐更曰‘部当’。”再如“七部乐”、“九部乐”、“十部乐”、“坐、立部伎”，乃至于宋代的“教坊四部乐”——法曲、龟兹、鼓笛、云韶等部，均含有此种风格分类的意义。

（三）风格与仪式——隋唐燕乐乐部的属性

上文略陈音乐以部作为分类名称的渊源发展，以风格作为分类准则虽然出现较晚，却终究成为乐部的主要特征，由此，我们进一步反思乐部的涵义。如上所论，鼓吹分部是音乐与军队之间脉息互通的交集点，它歌吹鼓舞的音乐性与仪仗队伍所有的仪式性是不相上下的。此处再进一步申论：如史籍所载，鼓吹

^① 北齐龟兹乐之盛，众所周知，但此处龟兹乐既未立部，又无直长（官名，统属四部之官），其中是否显示了龟兹乐虽盛极一时，欲立部则仍有正统观念的阻碍？因西凉之乐融合胡汉，北魏时已为国伎，清商又为华夏旧声，仅龟兹始终为“胡戎之乐”。岸边成雄《唐代音乐史的研究》以为是“龟兹乐传入中国后尚未充分整理所致”（页110）。其说恐不确，龟兹乐之传入中原，与西凉大约同时，同在魏太武帝平北凉之时（太延五年，439年），均已流传百年以上，不可能无法“充分整理”，也不应西凉乐已有充分整理，独缺龟兹。

或用于天子大驾卤簿^①，或由天子颁赐诸王^②，即使赏赐大臣也仅及于位极人臣、权倾一时的宠臣、权臣^③，其目的都是为了出警入跸，田猎游行时的仪仗之用。由此以观，这些鼓吹一部二部，与其说是为了耳目清玩，还不如说是借以彰显威仪荣宠，令观者庶民油然而生肃敬畏怯之心罢了。换言之，其仪仗行列所呈现的仪式性远胜于怡情悦性的音乐性。试观以下诸例：

（张兴世）父仲子，由兴世致位给事中，……尝谓兴世：“我虽田舍老公，乐闻鼓角，可送一部，行田时吹之。”兴世素恭谨畏法宪，譬之曰：“此是天子鼓角，非田舍老公所吹。”（《宋书》卷五十《张兴世传》）

是日宋帝逊于东邸，备羽仪，乘画轮车，出东掖门，问今日何不奏鼓吹，左右莫有答者。（《南齐书》卷一《高帝纪》）

（垣）崇祖……自比韩信、白起，……闻陈显达、李安民皆增给军仪，启上求鼓吹横吹，上敕曰：“韩、白何可不与众异。”给鼓吹一部。（《南齐书》卷二五《垣崇祖传》）

（张敬儿）始不识书，晚既为方伯，……然而意知满足，初得鼓吹，羞便奏之。（《南齐书》卷二五《张敬儿传》）

张仲子乐得鼓角，意欲“行田吹之”，可知是田猎出游时的仪仗，并非燕居清赏；宋顺帝“天禄永终”，禅位于齐高帝萧道成，黯然出宫，逊于东邸，此时自然是歌吹敛响，鼓角息音，旧日帝王的仪仗已经没有了，可怜顺帝年方十三，不解其故，竟以此相询，益可

① 可参看《晋书》卷二五《舆服志》《中朝大驾卤簿》条，鼓吹在卤簿中的重要性在此中表现得非常清楚，但整段文字太长，无法照引。

② 如《宋书》卷五一《宗室》、卷六一《武三王》、卷七九《文五王》、卷八十《孝武十四王》为例，至少包括长沙景王道怜、道怜子义欣、庐陵王绍、江夏文献王义恭、衡阳王义季、竟陵王诞、庐江王祎、桂阳王休范、豫章王子尚、山阴公主楚玉、始平孝敬王子鸾诸人均获赐鼓吹一部或二部。

③ 《宋书》所载，大臣如沈攸之、柳元景、沈庆之、萧思话、刘延孙诸人，均获赐鼓，见诸人本传。

见鼓吹作为天子卤簿的意义。张兴世不敢予父鼓角，垣崇祖自启以求鼓吹，均显示了鼓吹是天子恩赏，非比等闲；原本目不识丁的张敬儿初得鼓吹，竟然不好意思摆开场面，令人吹奏，更可见鼓吹的声势招摇，可为侧目。以上诸例，说明乐闻鼓吹，好得鼓吹，初非音乐上的玩好，耳目声色之娱，而是因为天子赏赉，以仪仗之威为其积极考量，由此推演，凡是以部为称的音乐，追本溯源，推其原始，理应具有相当的仪式意义。这点，与上文所论乐部为“部伍之声”的结论可谓不谋而合。

总结上论，我们可以看出，即使如乐部这一颇为单纯的概念，也不乏变衍进展的痕迹，由专指仪仗乐团，至一般乐团，至乐曲乐器，至涵义最丰富的风格类分，其间已经历了南北朝二百年。表面上看，官方将不同的音乐风格分类并立在官署，令专人各司其职，就是所谓的乐部；深入内在透察，则更发现分类立部具有表演、行进时强烈的仪式性要求。然而，从前文提出的乐部一词的多义性，我们可以发现，乐部这一概念与时俱变，“乐部”这一词汇的使用也殊欠严谨，未必载在史籍的所有乐部都能具备仪式的特征。反过来说，能严谨地涵蕴了乐部内在的仪式属性的，就更为难能可贵，值得特为阐扬表彰了。由此而论，北齐时代的清商部、西凉部因文献不足，载籍有阙，难以断言是否具备仪式行为；隋文帝时代所分的“雅、俗二部”，殆仅是音乐上大略的类别，也无法判断是否有相应的仪节程式。甚至唐明皇的“梨园法部”，以法曲为主要传习演出内容，作为深宫清赏，天子

玩好,也未必有依循固定的演出模式。^① 我们必须郑重指出,只有在隋唐燕乐乐部“七/九/十”系列上,才兼备了风格分类及仪式性格而为其重要特征,其中的各个乐部不但涵括了地域、乐团、乐器、曲目、舞蹈、妆饰、表演艺术等整体风格上的差异,又具备了完整细腻的演出仪式,而呈现了乐部制度最严谨丰富的内涵。一方面我们必须承认,这是隋唐燕乐乐部最可贵的特征,另一方面我们也须了解,此种特征之所以在“多部乐”上具体显现,绝对不是隋唐两代的别出心裁,而是如上文论述,有其一脉相承的线索脉络,经历了漫长的历史积淀,终能在隋唐之世大放异彩。

由历史发展来看,兼重风格、仪式的乐部概念在隋唐燕乐乐部上臻于极致。此后的乐部概念仍然继续推演更生,如“坐、立部伎”虽同属于燕乐乐部,但形构近似“登歌下管”的雅乐古制^②,更重在完整的演出仪式行为,音乐风格的差异已渐趋模糊。再如宋代的“教坊十三部”,以“杂剧色、歌板色、拍板色……”分部,更以技术专业为导向,风格分类的办法至此而全盘告终。

在乐部之中,风格属性是各部独具的特色,部与部殊,各具

^① 北齐时代的清商部、西凉部仅见于《隋书》记载,隋文帝分“雅、俗二部”,亦仅见于《新唐书》记载,二者同样苦于文献不足征,无法覩知其演出情形,难以断言是否有仪式行为,所以本文持保留态度。至于梨园法部,其演出情形虽有待进一步研究,但根据《开元天宝遗事》、《杨太真外传》、《明皇杂录》等记载可知唐玄宗时代法曲的演出是深宫小宴,随兴而作,如《新唐书》卷二二《礼乐志》:“帝(玄宗)幸骊山,杨贵妃生日,命小部张乐长生殿,因奏新曲,未有名,会南方进荔枝,因名曰‘荔枝香’。”(乐史《杨贵妃外传》同)再如郑处诲《明皇杂录》:“帝幸蜀,初入斜谷,霖雨弥日,栈道中闻铃声,与山相应,帝悼念贵妃,因采其声而为《雨霖铃》曲以寄恨。时梨园弟子惟张野狐一人,善觱篥,因吹之,遂传于世。”由此可以揣知法曲的演出并不重仪式。

^② 《礼记·郊特牲》:“歌者在上,匏竹在下,贵人声也。”《乐府诗集》曰:“登歌者,祭祀燕飨,堂上所奏之歌也。”《礼记·仲尼燕居》:“下管象、武、夏龠序兴。”注:“堂下以管吹象、武之曲。”这种堂上堂下的区分,与坐部伎居堂上、立部伎立堂下的情形颇为近似。

姿媚；仪式属性则是整体乐部的共性，设矩立度，一以贯之。风格讨论，必须针对各个乐部分别深入，这也是近年来研究者关注倾心的显学^①；仪式属性的讨论，才是研究隋唐燕乐时，必须强化的一环，在此尝试稍加申论：

《全唐文》收有《秦王天策上将制》：

秦王世民……加赐……前后鼓吹、九部之乐、班剑四十人。（《全唐文》卷一）

这是唐高祖武德四年册封秦王李世民为“天策上将”之制，赏赐之中有前后鼓吹及九部之乐；同书卷三《册秦王天策上将文》，也同样记载有鼓吹和九部之乐的赏赐。根据新、旧两《唐书》、《乐府诗集》等书所载，“多部乐”是所谓的“燕乐”，是“大燕会”、“备华夷”（《唐六典》）之用。换言之，必须表演于宫廷之中，筵席之上，外邦来朝之时。此处唐高祖以九部乐赐秦王，就超越了我们一般对于乐部的认知；以“鼓吹”和“九部乐”并列，更显示二者的性质有某种程度的雷同。原来乐部和鼓吹一样，皆非宫廷专用、帝王独享，而是天子可以颁赐大臣的荣宠恩锡。我们当然要考虑秦王的身份特殊，但即使是特例，也可见出乐部的概念确实与鼓吹有脉息互通之处。我们甚至可以大胆假设，此处的九部乐可能如鼓吹一般，盛陈仪仗，招摇通衢，以下的例子可为佐证：

高宗在东宫，为文德太后（即太宗长孙皇后）追福，造慈恩寺及翻经院，内出大幡，敕九部乐及京城诸寺幡盖众伎，送玄奘及所翻经像、诸高僧等入住慈恩寺。（《旧唐书》卷一九一《玄奘传》）

^① 参见第20页注②诸作，均可说是针对特定乐部风格的研究。笔者撰写博士论文《隋唐西域乐部与乐律之研究》（台湾大学中文研究所博士论文，1991），对西域诸部的风格亦有相当讨论。

此处的九部乐，就像是“阵头”一般，在长安城的大街上摆列阵势，鱼贯前行，送玄奘等高僧经籍入住慈恩寺。在这种场面上，各部伎人不同的乐衣舞服，首饰妆扮，笙歌箫管……显然是繁华富丽，眩人眼目。在此，乐部的功能与鼓吹何异？同样表现了仪仗之威，同样是礼尊高僧的一种仪式。以下还有二例：

（高宗）开耀元年（681年）春正月庚辰，以初立太子，敕宴百官及命妇于宣政殿，引九部伎及散乐自宣政门入。太常博士袁利贞上疏，以为：“正寝非命妇宴会之地，路门非倡优进御之所，请命妇会于别殿，九部伎自东西门入，其散乐优望停省。”上乃更命置宴于麟德殿。
（《通鉴》卷二〇二《唐纪十八》）

皇帝元正、冬至受群臣朝贺而会。……其会，则太乐令设登歌于殿上，二舞入，立于县南。……设九部乐，则去乐县，无警跸。太乐令帅九部伎立于左右延明门外，群官初唱万岁，太乐令即引九部伎乐声作而入，各就座，以次作。（《新唐书》卷十九《礼乐志》）

由这两条资料可以看出，在宫廷中，乐部的表演不仅是室内的歌舞乐而已，自室外进入室内的行列也一样精彩壮观。《通鉴》的资料也同样见诸两《唐书》，高宗之时，因为有司命令九部伎及散乐自宣政门入，引起袁利贞上疏劝谏；可以想见行经宣政门的阵势更壮观，由东西门兵分两路就不免稍有逊色了。此种宫内乐部的行列部伍，《新唐书·礼乐志》也有记载。冬至、元旦朝会之时，如果设了九部乐，就撤去雅乐乐县，由执掌乐部的太乐令率领各部乐伎，在延明门外布设了行列阵势，等到文武百官在殿中叩拜行礼，初呼万岁，诸部伎人就歌吹振响，“声作而入”。众乐工一边丝竹齐鸣，舞步翩跹，一边依一定的方位次第，鱼贯进入殿中；然后各部依次就座，循序奏技。这种歌舞游行的行列，其引人入胜之处，恐不在正式演出之下。前文再三申说隋唐燕乐乐部的仪式属性，仅此三条资料，已清楚呈现了仪式的特质。

“多部乐”虽然是隋唐音乐的冠冕,但实际演出的记载相当少^①,在这些有限的资料里,我们尝试探求乐部演出的意义。“多部乐”主要作为燕享之乐,演奏于朝廷宴会之中。《通典》卷一四六曰:“武德初未暇改作,每燕享,因隋旧制,奏九部乐。”《唐六典》亦载:“凡大燕会,则设十部之伎于庭,以备华夷。”可见乐部属于朝会燕享仪式的一部分,而这种仪式的搬演,主要的功能之一是“备华夷”,用以招待外邦君主,宣扬大国之威。试观以下诸例:

(大业)五年六月丙辰,上御观风行殿,盛陈文物,奏九部乐,设鱼龙曼衍,宴高昌王吐屯,设于殿上以宠异之,其蛮夷陪列者三十余国。
(《隋书·炀帝纪》)

武德元年……五月辛未,突厥始毕可汗遣骨咄禄特勒来,宴之于太极殿,奏九部乐。(《通鉴》卷一八五《唐纪一》)

(丘)和以南海之地归国,……及谒见,高祖为之兴,引入卧内,语及平生,甚欢,奏九部乐以飨之,拜左武侯大将军。(《旧唐书》卷五十九《丘和传》)

武德六年,(林邑)其王范梵志遣使来朝。八年,又遣使献方物,高祖为设九部乐以宴之,及赐其王锦彩。(《旧唐书》卷一百九十七《林邑国》)

贞观十七年,薛延陀真珠可汗,使其侄突利设来纳币,……庚申,突利设献馔,上御相思殿,大飨群臣,设十部乐。(《通鉴》卷一九七《唐纪十三》)

(太宗)许以新兴公主下嫁,召突利失大享,群臣侍,陈宝器,奏《庆善》、《破阵》盛乐,及十部伎,突利失顿首上千万岁寿。(《新唐书》卷二百一十七《薛延陀传》)

二十一年春正月……各以其酋长为都督刺史……敕勒大喜,捧

^① 岸边成雄先生于《唐代音乐史的研究》(台北:中华书局,1973年)统计乐部演出,所得仅三十三次(页489—492),但德宗以后的演出基本上是复古,不可与初唐乐部一概而论,不应列入三十三次之中。笔者虽然稍有增补,但所得不多。

戴欢呼拜舞，宛转尘中。及还，上御天成殿宴，设十部乐而遣之。
(《通鉴》卷一九八《唐纪十四》)

以上的资料是出自隋炀帝、唐高祖、唐太宗三朝，其余虽也偶有宴群臣、祝年丰而演出的纪录，但多数是用在与外邦君主欢会的场面中，如以上所引的高昌王、交趾太守丘和、林邑王范梵志、薛延陀的突利设等。本文题目所谓“文物千官会，夷音九部陈”，就是形容这种盛会之中，众官罗列，宝器杂陈，乐部循序奏技的盛大排场。这些场合里的乐部表演，目的显然不在于聆赏歌乐，观看妙舞。推求此种仪式搬演的目的与功能何在？由政治角度着眼，试图由此推升近悦远来，四夷宾服的大国声威；由文化角度来看，则朝廷本为礼仪制度的中心，由此而流衍及于官绅吏民，使得臣民在称美叹服之余畏威怀德。因此，乐部仪式的搬演不仅是大唐文化抚慰操控外邦的手段，更是由臣而民，自上而下操控礼仪的明证著例之一。

以上说明隋唐燕乐乐部在人所共见的风格属性之外，仪式属性更是其本生自具的特质。风格属性各部殊异，早是学者关注的焦点，因而本文仅就仪式部分稍加研探，以对“多部乐”在隋唐音乐中的地位有更明晰的认知。

二、乐部制度的形成

(一) 制度的浮现

陈寅恪先生《隋唐制度渊源略论稿》有曰：

自来中外学人考隋唐胡乐之源流者，其著撰大抵关于唐代直接输入之胡乐及隋代郑译七调出于北周武帝时龟兹人苏祗婆之类，……本章所欲论者，在证述唐之胡多因于隋，隋之胡乐又多传自北

齐,而北齐胡乐之盛实由承袭北魏洛阳胡化所致。^①

自从陈先生指出隋唐音乐的渊源在于北朝——特别是北魏、北齐、北周三代以后,晚近学者无不努力由北朝探寻各个乐部的历史渊源^②,然而,如由制度层面作整体的观察,隋唐燕乐乐部的渊源岂止在北朝而已,仍不乏上溯往古的空间,本文将由此尝试申论之。

以风格分类的乐部概念,其萌芽或可上推至《诗经》,行人采诗,大别为十五《国风》,已隐然有分部而立的意味。《周礼》备载周代祀先祖、飨鬼神的宗庙音乐,以及宴享诸侯,娱乐嘉宾的燕饮之乐,其中也有“慢乐”、“燕乐”、“恺乐”等不同的音乐类别,兼具了风格性和功能性的异同。但《周礼》中最为明显的分类还是四夷乐,这也是我们研究乐部制度最须注意的一点。

《周礼·春官》“鼓师”曰:“鼓师掌教鼓乐,祭祀则师其属而舞之。”据郑玄注及贾公彦疏引《孝经纬》,四夷之乐以东、南、西、北四方,分为“鼓、任、侏离、禁”四种,鼓乐即是所谓“东夷之乐”,或者东夷之乐分外丰富,所以更特别突出,独居一类,由专人负责传习教授。至于北、西、南之乐虽未分设专人,但在《周礼》中仍有一席之地,“鞮鞚氏”曰:“掌四夷之乐与其声歌。”则北、西、南之乐必属其下。在此,四夷之乐因其源出不同,风格各异,已显出分别部居的态势。《春官》又有“旄人,掌教舞散乐,舞夷乐。”贾疏:“旄人教夷乐而不掌,鞮鞚氏掌四夷之乐而不教。”教学与管理,各有专人,各司其业,立在官署的架构十分清楚。

汉立乐府,有“秦声”、“楚歌”、“赵、代、秦、楚之讴”,仅概略

① 陈寅恪:《隋唐制度渊源略论稿》第五章,页 116。

② 即如第 20 页注③所引诸作,学者均一致强调五胡乱华以后,中国北方雅乐沦丧,胡乐方兴,由此观察北朝的音乐现象,推求各乐部的来源,如所谓龟兹乐“起自吕光灭龟兹”、天竺乐“起自张重华据有凉州”等,虽大抵根据《隋书》记载,但学者不惮劳烦,寻检史册,以求旁证,必有受陈寅恪先生导引启发之处。

标明风格之异，并未各自立部，但可注意的是，根据《汉书·礼乐志》载汉哀帝罢乐府前后的乐府人员规模，有“江南鼓员、淮南鼓员、巴俞鼓员、蔡讴员、齐讴员”等名目，可知西汉时期的官属之乐，不但有地域风格之异，专人专业的体制也已经异常庞大。^①此种专人专业，立在官署的模式在《周礼》中已经成型，汉世因之，正是后世官立乐部的先声。

何以专人专业是官立乐部的先声？在此，我们必须推求，官立乐部的实质意义何在？深入思绎，必须由采集搜罗音乐的方式来看。所谓采集，在古代缺乏电子器材及精密记谱方式的环境里，一言以蔽之，主要是对于乐工的掌握。掌握了乐工，已掌握了乐曲，即使缺乏乐器，亦无妨鸠工另制；反过来说，即使拥有乐器，缺乏乐人工匠，依旧是不成曲调，无济于事，所以各政权都是透过对于乐工的掌握来保有音乐，尤其在干戈四起、争战不息的年代，类此之例，数见不鲜。^②由此可知，所谓立在官署的“音乐”，依旧是以“人”——乐工为主。明乎此，则不难了解，如果缺乏专人专业的制度，即使分门别类典藏乐器，庋藏乐谱，乐部也仍然是无由成立的，所以专人专业，实在是乐部成立的先决条件，而这种条件，汉代就已告成熟了。

^① 所谓“江南鼓员、淮南鼓员、巴俞鼓员、蔡讴员、齐讴员”等名称，对照于“歌鼓员、张瑟员、安世乐鼓员”等名目，可知“江南、淮南、巴俞、蔡、齐”这些地名不是指工人的籍贯田里，而是指这些乐工的专长地域，可见西汉乐府针对不同风格、不同类别的乐曲已形成专人专业的制度。另外参见阴法鲁先生《汉乐府与清商乐》一文，以为“乐府中的人员可以分为五类：一、鼓员；二、演奏员；三、舞蹈及百戏演员；四、歌咏员；五、乐器制造及维修人员。”（页22）这也是汉乐府中已有专人专业制度的明证。

^② 如《隋书·音乐志》牛弘奏议：“（慕容）垂息为魏所败，其（后燕）钟律令李佛等，将太乐细伎，奔慕容德于邺。德迁都广固，子超嗣立，其母先没姚兴，超以太乐伎一百二十人诣兴赎母，及宋武帝入关，悉收南渡……。”这说明了音乐在于乐工之手，而各个政权都是借掌握乐工的方式来掌握音乐。相反的，虽有乐器亦无所用记载也见于《隋书·音乐志》：“魏氏来自云朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗。至道武帝皇始元年（396年），破慕容宝于中山，获其晋乐器，不知采用，皆委弃之。”这正虽有乐器却无济于事的写照。

观察永嘉之乱以后中国音乐的发展，我们可以用“以胡入雅”、“以胡入俗”、“以俗入雅”的线索来掌握^①，胡俗乐大盛是不争的事实，乐种既繁，风格滋多，为乐部的出现预设了良好的环境。因此，沿袭《周礼》、两汉的风尚，以风格为大概分类的情形所在多有，试观如下几条记载：

（太祖初）……凡乐者，乐其所自生，礼不忘其本，掖庭中歌“真人代歌”，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏，郊庙宴飨亦用之。（《魏书·乐志》）

世祖……及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。后通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署。（《魏书·乐志》）

初高祖讨淮汉，世宗定寿春，收其声伎，江左所传中原旧曲，……及江南吴歌，荆楚四声，总谓“清商”，至于殿庭飨宴兼奏之。（《魏书·乐志》）

（北周）太祖辅魏之时，高昌款附，及得其伎，教习以备飨宴之礼。（《隋书·音乐志》）

（北齐）中书省，管司王言，及司进御之音乐。监、令各一人，侍郎四人。并司伶官西凉部直长、伶官西凉四部、伶官龟兹四部、伶官清商部直长、伶官清商四部。（《隋书·百官志》）

以上几条资料，我们可以依稀揣摩北朝日渐由风格类分过渡到乐部的历程。远自5世纪初，北魏道武帝拓跋珪以“真人代歌”歌于掖庭，与他乐不相淆杂，可以说分部统属之意已经隐含其间了。太武帝拓跋焘采择“悦般鼓舞”及“西凉乐”设在乐署，正是一种官立乐部的雏形。至于宣武帝元恪收江南诸曲，总谓“清商”，又显见俗乐分别为部之势已成。至6世纪前期，宇文泰辅政西魏，更使高昌乐统属于太乐之下，演奏于宫宴之中。最值得

^① 参见本书《绪论》，并可参考拙作《由雅俗胡乐之文化论晋室南迁至隋初之音乐发展》，载《陈奇禄院士七秩荣庆论文集》，台北：自印本，1992年5月，页153—172。

注意的是,北齐时代,遂有“清商部”、“西凉部”等具体成形的官设乐部了,其间发展的过程历历可见。这些音乐或是用于“郊庙宴飨”、“殿庭飨宴”,或是“备飨宴之礼”,都分明点出了其燕乐的性质。至于“真人代歌”与丝竹合奏,又清楚显示了汉化的程序。由这一段发展的历程可见,自元魏至北周、北齐的一百五十年内,乐部组织已经是粗具雏形了。当然,要追究隋唐燕乐乐部的渊源,北齐时代的“清商部”^①、“西凉部”自然是导夫先路,有其不可忽视的重要性,但如果推求和隋唐燕乐乐部一脉相承的直系血脉之亲,则除北周之外,别无其他答案。

(二) 隋唐燕乐乐部的渊源

北周之所以是隋唐燕乐乐部的根源所在,归因于北周政治上的两件重大举措,其一是周武帝聘突厥女为后,其二是北周

① 《隋书·百官志》此条北齐音乐的资料颇有讨论的余地。前文第30页注①已经提到了当时龟兹乐未立部的问题,而此处清商立部也同样需要格外说明。由于《通典》卷一四六《清乐条》:“晋朝迁播,夷羯窃据,其音分散,苻永固平张氏,于凉州得之,宋武平关中,因而入南,不复存于内地,及隋平陈后获之。”据此,北朝似乎并无清商。长久以来,学者颇信此说,如凌廷堪《燕乐考原》以为清乐“皆南朝之乐”。梅应运《词调与大曲》以为北齐之乐“皆魏代西凉伎”,“盖益与清乐无甚关系。”(页5)其实北齐自有清商乐,前引《魏书·乐志》记载北魏高祖孝文帝元宏及世宗宣武帝元恪征伐南方,得到了吴歌西曲和江南所传的中原旧曲,此即《晋书·乐志》所谓的“汉世街陌讴谣”及魏世三祖所作歌辞,这些应就是北齐清商部的基础。《通典》卷一四二又记载北齐后主“唯赏胡戎乐,耽爱无已,于是繁手淫声,争新哀怨”。一般对于北齐音乐的讨论,多针对这点来谈,但《通典》此段文字之前也说“杂乐有西凉、鼙舞、清乐、龟兹等,然吹笙、弹琵琶、五弦、及歌舞之伎,自文襄以来,皆所爱好,河清以后传习尤盛。”清乐仍是北齐流行的音乐之一。萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》论及北朝乐府诗,谓:“北齐作者实较北魏为多,所带南朝色彩亦较北魏为重。”(页274)南朝乐府诗的伴奏即是清商,北齐具有南朝风味的乐府诗当然亦是清商伴奏。这些都说明了北齐“清商部”有其成立的条件。由此可知,虽然在胡乐大盛的环境里,清乐也并非销声匿迹,一蹶不振,其声光音容仍有胡乐所不能掩者在。至于《通典》所谓清乐“不复存于内地”,所指应是关中的清乐,至于北齐清乐则始终有其地位,北齐“清商部”也是隋代初立七部时清商伎的基础。

“行周礼，建六官”，就前一点，试观以下资料：

及(北周武帝宇文邕)天和六年(应为元年之误)^①，武帝罢掖庭四夷乐。其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，并取《周官》制以陈之。((隋书·音乐志))

周武帝聘虏女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。((旧唐书·音乐志))

北周武帝所聘为突厥木杆可汗俟斤之女，史称阿史那皇后^②，当时突厥声势方盛，西域尽为所属，因此西域诸国纷遣乐人为皇后陪嫁，包括了龟兹、疏勒、安国、康国，加上北周原有的高昌乐，至少五国胡乐，聚于长安。此事可注意者有以下数点：一、五国之乐与隋唐“多部乐”相较，已是半数相同，仿佛可见隋唐燕乐乐部的体制规模宛然成形。二、既为皇后陪嫁，朝廷对这些音乐及乐工也得慎重处理，所以使这些胡乐“并于大司乐习焉”，这就是专人专业，立在官署的格局。三、既为皇后陪嫁，乐工的技艺当然也非滥竽充数之辈，如其中有名苏祇婆者，后来将龟兹乐律传授给隋沛国公郑译，其“五旦七调”之说在迁延十余年的“开皇乐议”中成为论辩焦点，而其琵琶推演之法对于中国音乐的影响更是既深且剧。^③四、在此之前，除康国之外，其余四国胡乐早已进入中原，但数国之乐，堂堂而来，对于当时关中流

^① 原文作天和六年罢四夷乐，又曰“其后”娉皇后于北狄，则皇后来归必在六年之后，而《周书》《武帝纪》、《阿史那皇后传》并载“天和三年，三月癸卯，皇后自至突厥。”则天和六年必为元年形近之误。见冯承钧：《高昌事辑》，《西域南海史地考证论著汇辑》，香港：中华书局，1976年，页73。

^② 《周书》卷九《皇后传》：“武帝阿史那皇后，突厥木杆可汗俟斤之女。突厥灭茹茹之后，尽有塞表之地，控弦数十万，志陵中夏。太祖方与齐人争衡，结以为援。……天和三年三月，后至，高祖亲行亲迎之礼。”

^③ 参见拙文《隋代开皇乐议研究》，《新史学》，1993年3月，页1—42。

行的胡俗音乐所造成的冲击当不在话下，一时乐坛也更显繁复多姿。

周武帝娶突厥公主，本是为了和北齐争胜的一桩政治婚姻，也为中国音乐留下了深远的影响，但乐部制度之所以能具体建立，仍有赖于北周另一政治上的重大举措，即师法《周礼》的复古运动。^①北周因“汉魏官繁，思革前弊”，依循《周礼》而建立官制，并以次及于“朝仪、车服、器用”等制度，其设计“多依古礼”，此事对于音乐的影响有以下数端：一、在此种“行周礼”的风潮之下，乐制当然亦须依古制而变革。上引《隋书·音乐志》阿史那皇后来归的资料中有“四夷乐”、“大司乐”之名目，均为沿袭《周礼》的制度称谓^②，既有“四夷乐”之制，则必然统属若干外来乐种，各成部伍，循序奏之，如《周礼》“鞣、任、侏离、禁”之制。自阿史那皇后来归之后，北周所有的外来乐种，至少已有康国、龟兹、高昌、疏勒、安国五国等五种，则乐部组织已经宛然可见了。二、史传明载“大司乐”采用诸国曲调而“被于钟石”，以雅乐器演奏胡乐曲，与前引元魏鲜卑“真人代歌”“时与丝竹合奏”的手法相同，都是一种开新的融合胡汉的设计。但又特别指出是“取《周官》制以陈之”，则北周四夷乐演出的行列阵势仍然是以《周礼》为范本，在仪式规矩上紧守复古之义，换言之，曲调虽是胡音，乐器及仪式上则仍是《周礼》古制。

至此，我们回溯乐部制度的萌生，有以下两点体会：一、北周时期已为乐部制度奠定了基础，所缺乏的仅是乐部的名目而已，因此始于隋代的所谓“七部伎”，无非是承袭北周之旧，而将

① 《北史》卷九《周本纪上》：“(西魏)恭帝三年(556年)正月丁丑，初行《周礼》，建六官，……帝(宇文泰)以汉、魏官繁，思革前弊，(西魏文帝)大统中，乃命苏绰、卢辩依周制改创其事。”《周书》卷二四《卢辩传》亦曰：“于是依《周礼》建六官，……并撰次朝仪、车服、器用，多依古礼，革汉、魏之法。”

② “大司乐”如前所述，于保定四年(564年)五月改为“乐部”，为音乐的主管机关，与此处风格分类的乐部不同。

之制度化、形式化，并赋予七部、九部的名目而已。其间之变衍发展，载在史册，脉络分明。二、北周之所以能在乐部形式上有长足的进展，主要还是因为阿史那皇后来归及“行周礼、建六官”二事，因缘际会，遂成其美。既然效法《周礼》“大司乐”之制，势必网罗四夷诸乐，分别部伍，统属于“大司乐”之下，而成就了有其实而无其名的乐部制度。因此，虽然正式的乐部制度至隋代始告成立，其实隋人并无新义，而是酝酿于北朝，承继于北周，而先秦时代的《周礼》则是此一制度的嚆矢、滥觞。由此以观，陈寅恪先生提出隋唐音乐渊源于北朝，仅以乐部制度一节而论，绝对与《周礼》有牢不可破的关系，北周的复古运动则是隋唐“多部乐”制度连接《周礼》的桥梁，也是乐部制度灿然大备的关键。明乎此，我们在注意隋唐燕乐乐部强烈的胡乐色彩之外，也必须体认此种制度本是中国历史主脉的嫡系直传，应在音乐史上获得新的审视与评价。

由此，我们检视近今学者对于隋唐燕乐乐部起源的一些意见，可以见出其中若干不妥之处，如日人岸边成雄《唐代音乐史的研究》以为：

隋文帝统一天下，企图复兴雅乐，同时将上述胡乐与中国俗乐（清商乐）加以整理，因而出现了所谓开皇“七部伎”。^①

同样的，欧阳予倩的《唐代舞蹈》也说：

隋文帝统一了中国，把各种音乐舞蹈和散乐百戏集中了起来，唐朝把这些东西全部承继下来，集其大成。

隋初把南北双方的乐舞加以集中整理，组成了“七部乐”。

隋朝统一中国后，集中整理了魏晋及南朝盛行的“清商乐”，和南

^① 《唐代音乐史的研究》，页 483。

北朝时期传入中原的少数民族及外国乐舞,制定了七部乐。^①

这种说法将七部乐的出现完全归功于隋代,都不免有所偏颇,事实上,北齐已将中国俗乐——清商别立为“清商部”,北周时期更已积极展开整理外族音乐的工作。岸边及欧阳两位先生均为一时大家,对后学极具影响力,但二人将乐部的出现与成立归功于隋文帝,则是未能详察北周有其实而无其名的乐部组织之故,也使得数十年来“多部乐”的起源始终难以廓清。刘再生《中国古代音乐史简述》针对隋初迅速成立七部乐指出:

与隋代雅乐的制定拖延十余年的情况相反,燕乐体制的确立十分迅速,开皇初年便以法令的形式颁布。

隋初燕乐体制的迅速确立与雅乐体制的迁延日久,形成了两极化的鲜明对比。燕乐乐部制度正是因为前有所承,规模大体确立,各个乐类也经长期酝酿发展,已经步入了成熟的环境,隋人就其中编采罗列,各划部类,如水到渠成,毋庸费力。相形之下,代表雅乐体系的开皇乐议各分朋党,相互辩难,迁延十余年犹不能决^②,就是因为前无所承的缘故。两者形成鲜明的对比,从侧面印证了本文的论点。

自开皇年间确立“七部乐”,孳乳了三百年的乐部制度终告正式成立。开皇之初,确立了“七部乐”之名;大业年间增益为“九部乐”;唐代隋兴,高祖武德年间依隋旧制,仍设九部乐;至太宗贞观年间改为十部,终于完成了十部乐的设置。这一段孳生演化的历史,学者无不尽人皆知,耳熟能详,然而七部乐、九部乐

^① 分别见于《唐代舞蹈》引言,页15;第一章,页18;及第二章第一节,页48。

^② 详细情形请参见拙文《隋代开皇乐议研究》第一节《开皇乐议的经过及年代》,《新史学》,1993年3月,页1—42。

的成立时间史无明文，始终无法确定。试观最早的《隋书·音乐志》的记载：

始，开皇初定令，置“七部乐”：一曰国伎（即西凉伎），二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。……及大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，以为九部。乐器工衣创造既成，大备于兹矣。

《隋书》载“开皇初”立七部乐，“大业中”立九部，并未明言何时。与此相悖的记载，至少有以下两条：

初，高祖不好声技，遣牛弘定乐，非正声清商及九部四舞之色，皆罢遣从民。（《隋书》卷六七《裴蕴传》）

隋文帝平陈，得清乐及文康礼毕曲，列九部伎。^①（《旧唐书·音乐志》）

“牛弘定乐”是在开皇九年平陈之后，载在《隋书》卷二《文帝纪》及卷十五《音乐志下》^②，“四舞”（鞚、铎、巾、拂）“与新伎并陈”则

① 此条记载中清乐是一个问题。据文中所述，开皇九年平陈之后，隋才得到清乐，列于乐部，则七部乐中根本不应有清乐。事实上，七部中早存清商，这是继承北齐“清商部”制度而来。参见第41页注①。平陈之后所得的江左旧乐，隋文帝曾叹为“华夏正声”，推测《旧唐书》之意，当指这些“华夏正声”一部分归入了乐部中的“清商伎”，充实、壮大了“清商伎”的内容，而不是指“初设”清商伎。张世彬《中国音乐史论述稿》（香港：友联出版社，1974年）即据《隋书·音乐志》“清乐”条下“平陈后获之”一语，断定七部乐的成立在开皇九年（页127）。其说不当；盖因张氏并未注意《裴蕴传》“九部四舞”之语，也不知北齐已有“清商部”之设。

② 《文帝纪》载：“九年十二月甲子，诏曰：‘朕祗承天命，清荡万方，……制礼作乐，今也其时。朕情存古乐、深思雅道，郑卫淫声、鱼龙杂戏，乐府之内，尽以除之。今欲更调律吕……。’仍诏太常牛弘、通直散骑常侍许善心……议定作乐。”《音乐志》则载牛弘上书，奏请定乐，文帝初不许，因晋王广表奏，乃许之。

当在开皇六年之后^①，二说均指明至少在开皇九年平陈前后就已有九部之名，则与《隋书·音乐志》“大业中”显然不相侔合。再寻考“九部”之名出现在炀帝大业年间确切年代。《隋书·炀帝纪》曰：

（大业）五年六月丙辰，上御观风行殿，盛陈文物，奏九部乐，设鱼龙曼衍，宴高昌王吐屯，设于殿上以宠异之，其蛮夷陪列者三十余国。

《北史》卷十二与此全同；则至少大业五年九部乐已经正式定制。欲解决此种矛盾，暂时只能认为七部乐成立之后，渐觉七部之不足，因此开皇九年前后已有改为九部的考量，甚至可能也有实际的行动，只是并未下诏颁行；及至炀帝大业五年之前，才正式订定了九部乐，《隋书·音乐志》有一句话极为重要：“乐器工衣创造既成，大备于兹矣。”显示在此时各伎的乐队编组、乐器类数、演出曲目、乐工舞者数目、衣饰妆扮等等，均已订定规制，灿然大备，换言之，乐部的程式仪节，已趋整备，乃以煌煌诏书颁定九部之乐。史载“大业中”定九部乐，其事必在大业五年之前，乐部制度历经两百余年的发展，此时终于蜕变成为一套完密繁复的燕飨用乐的仪式制度。

（三）夷乎？夏乎？隋唐燕乐乐部与四夷乐

前文已经肯定隋唐燕乐乐部的体制是袭自北周。北周以诸胡而入主中原，师法《周礼》故制，收罗外国音乐，统理于“大司乐”之下作为“四夷乐”，由此而奠定了隋唐燕乐乐部的规模。隋世因其旧制，虽畀予乐部之名，其实在夷乐之外，仅增入华夏正

^① 《隋书》卷十五《音乐志下》载牛弘上书请存“四舞”（鞞、铎、巾、拂），并请“与新伎并陈”，“并在宴会，与杂伎同设，于西凉前奏之。”这是四舞列入燕乐，与乐部同设之始。推考牛弘上书之时，最可能在开皇六年之后，因六年牛弘被命为太常卿，“总知乐事”（见《隋书·牛弘传》），乃上书考量四舞设置的问题。

声的清商、礼毕二部；唐人亦是紧守隋制而无所更张，仅去礼毕而增燕乐、收高昌而已。究其实，此一乐部体制仅是在北周“四夷乐”的基础上略事增删罢了。

过去学者在讨论隋唐胡乐影响时，因为未曾细察隋唐燕乐乐部的渊源，每每就乐部数目立言，因“多部乐”内胡乐部数远较华乐为多，即援以为据，认为是胡乐势力大张的铁证，或生感慨，或发痛斥，如明胡震亨卷十四《唐音癸签》即痛陈：

自南北分裂，音乐雅俗不分，西北胡戎之音，揉乱中华正声。降至周、隋，管弦杂曲，多用西凉、鼓舞曲多用龟兹，燕享九部之乐，夷乐至居其七。唐兴，仍而不改。……非惟不能厘正，更扬其波。

其说以“燕享九部之乐，夷乐至居其七”作为有力论点，沉痛之情，溢于言辞。反对者虽心下不以为然，但也无法否定胡乐确实较多的事实，任半塘遂改而由乐曲的角度切入，驳斥其说，《教坊记笺订》曰：

国内学者见清乐在初唐所定之“十部乐”内，仅占得十分之一，遂认此即当时清乐、胡乐实际存在比例。……清乐在此种组织单位中，虽占十之一，但本身原有之内容，则远较丰富。裔乐虽每国亦占十之一，其内容除龟兹之外，大抵浅薄，不过有一二曲而已，讵可视作彼此定量之比。^①

任氏之意，以为胡乐部数虽多，曲目甚少，清乐虽仅一部，但曲目多，内容丰富，迥非胡乐部所能比者。其说不由乐部数目之表象立言，可称卓见，但斤斤计较于乐曲数目却也未必确凿可靠。张

^① 任半塘：《教坊记笺订》，《弁言》，页7。任氏此书即以辨证唐崔令钦《教坊记》所记三百四十三曲的性质为宗旨。以彰明《教坊记》所载颇可代表汉民族之乐，证明唐人于胡乐特盛之际，并未将自己原有之乐一概摒绝。

世彬已经指出,每部之所以仅有两三曲,是因为燕飨之时各部须“从头至尾遍奏的,它的演出时间必定相当长”。^①由此而论,各部乐曲仅是“著录”数首,不能代表各乐流行的实况。胡乐之盛极一时,诚然为北朝隋唐以来音乐发展的趋势,但不论由乐部数目或乐曲数目斟酌计算,以考量隋唐音乐是或不是胡乐天下者,都不免为表象数据所误,有失客观公允。

讨论此一问题,我们必须摆脱表象的迷思,回归制度渊源的层面来看,因为“多部乐”的体制本脱胎于北周“四夷乐”系统,夷乐多,正是其本色常态,理所应当之事。由此,我们不能仅就数据表象就主观判定隋唐音乐的主事者有意于重夷轻夏;也不能如胡仔一般,仅摭拾数据表象就推定胡乐大盛,“中华正声”湮沉不彰。在“多部乐”这样一个以“四夷乐”为主的系统架构下,后人意欲推断华夷势力的消长,基本的立足点就已偏颇不公了,能显示多少音乐的真相,更是值得学者深思的。

结语

溪河不绝,乃有江汉之美;江汉汇流,乃成东海之观,隋唐音乐以巨观为美,绝非无根之水,沛然突出地表,研究者不宜割裂历史的动脉,而将隋唐燕乐乐部仅视作一独立的现象层面,因此本章意图补苴罅漏,由整体制度的角度切入,由乐部的名义、概念、制度的浮现、成形等问题入手,得出以下几点结论:

一、乐部的定义大别有二:一是北魏与北周的“乐部”,是一朝主管音乐的最高官署;二是音乐范畴内各种类属的区分,而其中最为人熟知的用法是指称风格的类分,如“清商部”、“西凉部”之类。

二、乐部的概念形成于仪仗之乐,南北朝以来所谓“鼓吹一

^① 张世彬:《中国音乐史论述稿》,香港:友联出版社,1974年,页135。

部”的记载。鼓吹分部是音乐与军队之间脉息互通的交集点,是音乐分部的滥觞,由此,乐团、乐器、乐曲、风格的类别,均可以用“部”为计数之词。

三、鼓吹乐里,歌吹鼓舞的音乐性与仪仗队伍所有的仪式性是等量齐观的,隋唐燕乐乐部承其余绪,分部而立,除了风格特征以外,也有强烈的仪式属性,规范了乐部表演的仪节程式,以及行进的行列次第。

四、隋唐燕乐乐部的制度是酝酿于元魏以下,承袭自北齐、北周,其一脉相承的渊源是北周“行《周礼》,建六官”的“大司乐”、“四夷乐”体系,而其根源在于《周礼》。陈寅恪先生以为隋唐之乐源于北朝,至少以乐部制度而论,其说仍有修正的余地。

五、隋唐燕乐乐部的制度既然直接承自北周、北齐,学者或以为七部乐是隋人整理胡俗乐而新创的体系,其说均为误解。

六、隋唐燕乐乐部的制度既然来自北周“四夷乐”,则乐部之中夷乐较多自为常态,并非主事者重夷轻夏,更不能以为胡乐大盛,华夏正声陵夷殆尽的铁证。

以上数点,有助于我们理解隋唐燕乐乐部的构组成形的深层理念及其内涵特质,借此,我们得以重新审视隋唐燕乐乐部在音乐史上的定位,并对隋唐整体音乐环境有更深入的了解。

本文改写自《溯源探流·论隋唐燕乐乐部》,原文发表于《唐代文学研究》(广西,桂林:广西师范大学,1997年)第七辑。

咸歌破阵乐，共赏太平人

——《破阵乐》考

引 言

在中国音乐的历史上，雅乐与俗乐的对立是极为鲜明的特征之一，《新唐书·礼乐志》曰：

自周、陈以上，雅、郑淆杂而无别，隋文帝始分雅、俗二部。

因为“雅、郑淆杂”，在官方音乐主事者的眼中，遂有了分别部类的需要，也因而形成了雅俗对立的局面^①，仿佛雅、俗乐是中国音乐里两个互不交涉、甚至相互对立的区块，此疆彼

① 雅俗乐的对立并非始于隋文帝，笔者仅以此为例，说明官方一贯区分雅俗的态度。杨荫浏《中国音乐史纲》（台北学艺出版社印行本，书名《中国音乐史》）以为“雅俗乐的区分，自汉朝起，逐渐明显起来”（页 84）。其说可能仍有商榷余地，如由孔子“恶郑声之乱雅乐”、“放郑声，远佞人”的态度看来，先秦早有雅俗对立的态势；而由《汉书·礼乐志》看来，汉高祖唐山夫人所作的“房中乐”是楚声，汉武帝立乐府，也有“赵、代、秦、楚之讴”，显然汉代雅乐包括了相当分量的民间俗乐，雅俗之间的对立似非尖锐。

界，畛域分明。承袭此种概念，历代《乐志》更以分门别类的论述方式，连篇累牍地构筑了两者之间的围墙。雅、俗之辨，不但成为音乐分类的基准，更是高下尊卑的指标。^① 杨荫浏在《中国音乐史纲》一书的结论里，列出中国音乐史上的“四种冲突”，其一就是“民间音乐与宫廷音乐的冲突”^②，雅俗之乐，似乎如同“道”与“魔”之间的关系，此消彼长，方死方生，难有共存共荣的可能。

然而，雅、俗二乐真的是如此性质殊异、尊卑分明的两种音乐吗？却也未必，撇开纯然主观名分尊卑的指涉^③，两者主要的分别，与其说是音乐实质的差异，毋宁说是功能排场的不同，杨荫浏也提出：

雅俗二字的应用，完全是主观而相对的。前朝所谓雅乐，后朝斥为俗乐，或前朝的俗乐，被后朝采用为雅乐，这是常有的情形。^④

迥然不同于两者在名义上的清楚对立，雅俗之乐的内涵相对地暧昧模糊，甚至不乏交互涉入，进而发生转化质变的情形。前朝之俚曲，摇身一变，而为今世之古调；民间之俗曲，采入乐府，而为宫廷所取用；类此情形，所在多有。因此，针对雅俗之乐的研究，与其执守于雅俗义界，一味追究孰为雅，孰为俗，不如坦然接受雅俗内涵的模糊多变，尝试厘清其间交涉转化的脉络痕迹，并

^① 如中国第一部音乐百科全书——北宋陈旸《乐书》，其《乐图论》之下就有“雅部”、“俗部”之分，并曰：“俗部者流，犹九流杂家者流，非朝廷所用之乐也。存之不为益，去之不为损，民间用之。”（《乐书》卷一三三《序胡部》）以“民间”与“朝廷”对举，以“九流杂家”、“存之不为益，去之不为损”形容“俗部”，其鄙薄俗乐的态度十分明显。

^② 《中国音乐史纲》，页 332。

^③ 《中国音乐史纲》说：“民间音乐被称为燕乐或俗乐，从名称上表示了它们的不重要性或‘下贱’性，宫廷音乐中最主要的，被称为雅乐，从名称上表示了它们的正式性与‘尊贵’性。”页 332。

^④ 前揭书，页 84。

探索雅俗之乐如何受到外在氛围的影响与推动，因而步出了原有的轨道，这是音乐社会学上颇具意义及趣味的观察，也是本文的重点所在。

有唐一代是中国音乐的盛世，其音或铿锵镗鞳，洪心骇耳；或繁手淫声，争新哀怨；后人追摹意态，揣想风神，无不对大唐帝国的音乐文化油然而生向慕之情。《破阵乐》一曲，被誉为唐代“第一乐曲”，拟之于“国歌”、“国乐”^①。此曲最早出现于唐高祖武德三年（620年）前后，至晚唐懿宗咸通年间（860—869年）仍有纪录，绵延二百余年；此曲又曾传入吐蕃、天竺、日本，并保留乐谱于东邻日本。《破阵乐》虽仅仅是一首乐曲，但其流传的时间之长、空间之广、变衍版本之多，为唐人称述讨论之频繁，均非他曲所可比拟，因而在音乐社会学上具有深刻的意义，值得深入探讨，因此本文选择以《破阵乐》为研究对象。

在流传变衍的各阶段之中，《破阵乐》出现了不同的名称，包括《破阵乐》、《秦王破阵乐》、《神功破阵乐》、《皇帝破阵乐》、《七德舞》、《破阵乐舞》、《小破阵乐》等，为行文方便，本文一律以《破阵乐》为称。

以单独一首乐曲而言，唐代有关《破阵乐》的记载可称详尽，但这些资料相互因袭者既多，音乐的描述也不充分。针对《破阵乐》的研究，任二北《教坊记笺订》、《唐声诗》、欧阳予倩《唐代舞蹈》、丘琼荪《法曲》、王克芬《中国舞蹈史》、王小盾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》等书均曾论及，但以《破阵乐》一曲为主要研究对象的论文则较为少见，本文除了参考现存研究，并以《通典》、《旧唐书》、《新唐书》、《唐会要》等文献为主，试图厘清《破阵乐》的发展与变化，及其辗转出入于雅、俗体系之间的脉络与意义。

^① 任二北《教坊记笺订》（上海：中华书局，1962年）《破阵乐》条曰：“始称《秦王破阵乐》，乃唐代第一乐曲，犹近世国家之有国歌。”（页68）类似意见，又见《唐声诗》，上海：上海古籍出版社，1982年，页4。

以下文分三节：第一节是版本流变的分析，以唐代音乐制度为背景，探讨《破阵乐》各版本的衍生及其差异，共计析论了十余种不同版本的《破阵乐》；第二节为音乐风格的赏析，分别描摹各个重要版本的歌容舞态，并由音乐风格变迁的大势推论《破阵乐》一曲的整体风格；第三节则由音乐社会学的角度，讨论《破阵乐》与李唐前后三代帝王——太宗、高宗、玄宗的关系，及此曲在政治、文化上的涵义。

一、《破阵乐》的创作及变迁

《破阵乐》的创作并非完成于一时一地，自其萌芽之后，就不断有编配重整之举，由草莽而趋典雅，由朴拙而趋华丽，逐渐发展成唐朝代表性的乐曲。仔细观察，可以将《破阵乐》的演进分成以下五个阶段：一、创作；二、燕乐化；三、雅乐化；四、法曲化；五、余波。以下就此五个阶段择要析论。

(一) 《破阵乐》的创作

关于《破阵乐》一曲的创作，有如下说法：

太宗谓侍臣曰：“朕昔在藩，屡有征讨，世间遂有此乐。”（《旧唐书》卷二十八《音乐志一》，杜佑《通典》卷一四六略同）

太宗为秦王，破刘武周，军中相与作《秦王破阵乐》曲。（《新唐书·礼乐志十一》）

武德中，天子始作《秦王破阵乐》以歌太宗之功业。（白居易《新乐府·七德舞》，《全唐诗》卷四二六，页4689）

上述三条意见，都指出《破阵乐》与唐太宗有密切关系。此曲的作者并不可考，白居易归美于唐高祖，所谓“天子始作”，仅是知识分子的表述手法，并非事实。此曲的创作背景，《旧唐书》以为

起于太宗征讨群雄之时，《新唐书》更指明为破刘武周之际，据此，任二北以为《破阵乐》有两个可能的起源^①，然而参考《隋唐嘉话》，则知后一说更符合史实。《隋唐嘉话》曰：

太宗之平刘武周，河东士庶歌舞于道，军人相与为《秦王破阵乐》之曲，后编乐府云。^②

《隋唐嘉话》的作者刘悚为著名史学家刘知几之子，曾任史官，所著史籍被评为“有法”^③，其说应有相当可信度。李世民辅佐其父李渊，南征北讨，开创了李家天下。准确地说，《破阵乐》是为了庆贺讨平刘武周而创作的作品；广泛地说，此曲是歌颂太宗讨伐群雄彪炳功业的作品。《新唐书》、《旧唐书》二说本无太大扞格。

此曲的创作，约在公元7世纪前期、高祖武德三年（620年）四月前后。在隋末唐初的乱局中，刘武周的势力雄踞西北，他倚附突厥，剽悍非常，曾败齐王元吉，使得元吉弃弁州而逃，高祖武德三年四月，秦王李世民与其手下大将宋金刚的一场大战，“日中八战，贼皆败，斩级数万，获辎重千乘”^④；“太宗追之，一日夜驰二百里，……。军士皆饥，太宗不食者二日”^⑤。刘武周从此遁入突厥，败走不还，可以想见战况惨烈，是李唐建国的一场关键性战役，所以才有《隋唐嘉话》所谓“河东士庶歌舞于道”的欢庆场面。当时军士，或欣喜于殄灭大敌，或有感于秦王神威，因而创作了《秦王破阵乐》之曲。这一首歌曲的原作者是谁，已是无可究诘的谜，但它却自然而然流行开来，所谓“军中相与作《秦

① 《唐声诗》，上海：上海古籍出版社，1982年，页9。

② 《唐代丛书》初集，页11—12。

③ 刘悚，《新唐书》、《旧唐书》有传附于其父《刘子玄传》之后，天宝初历集贤院学士，兼知史官。“有法”之评见于《新唐书》卷一三二。

④ 《新唐书》卷八十六《刘武周传》，页3723。

⑤ 《新唐书》卷二《太宗本纪》，页25。

王破阵乐》曲”，正说明了此曲最初的性质，犹如街陌谣讴、村坊俚曲，是一首兵卒军士顺口而歌的军歌，足以使顽廉懦立，鼓舞士气，这是《破阵乐》的原创版本。

（二）《破阵乐》的燕乐化

何以断言《破阵乐》为“燕乐”？^① 因为它用于朝会享燕之中，这是《破阵乐》最主要的性质，其历程始于贞观元年（627年）太宗即位之后：

贞观元年，宴群臣，始奏《秦王破阵之曲》。（《旧唐书》卷二十八《音乐志一》）

及即位，宴会必奏之。（《新唐书·礼乐志十一》）

这是《破阵乐》进入燕乐之始。由“始奏”、“奏之”等描述来看，仿佛这是一首器乐曲，然而原始版本的《破阵乐》出自士卒之口，流传行伍之中，分明是一首歌曲；同时，由日后魏征等人“改制歌辞”（详下文）的事实看来，也说明此曲原来有辞。然而此处的“始奏”又当如何理解？本来《破阵乐》流传于军中，只是单纯质朴的“徒歌”，如今进入宫廷，施于燕乐，就有必要配上器乐伴奏，所谓“始奏”，就是这首重新编配，有歌有乐的《破阵乐》初次演奏，这是《破阵乐》进入燕乐的初期。

及至贞观七年（633年），《破阵乐》进一步扩大编制，成为歌、舞、乐合一的大曲。此事由太宗亲自主导，史籍也有详细的记载：

^① 何谓“燕乐”，指宫廷宴飨之际所奏的音乐，《仪礼注疏》卷三十八《既夕礼》：“有燕乐器可也。”注：“与宾客燕饮用乐之器。”唐代“燕乐”有广狭涵义不同的指称，如张文收所制《景云河清歌》又名《燕乐》，九部伎、十部伎亦“总谓之燕乐”（《乐府诗集》卷七十九）。但不论所指为何，“燕乐”的本质是朝廷游宴之乐，同时兼具了娱乐性与仪式性。本文所取即是此义。

七年春正月戊子，……是日，上制“破阵乐舞图”。（《旧唐书》卷三《太宗本纪》）

以百战开基之帝王，竟然亲自为一首乐曲编舞，其意义非同小可，下文第三节将有讨论。经过整编的《破阵乐》大曲，最引人瞩目的是场面浩大的舞蹈，由吕才教舞^①，一百二十位“披甲执戟”的舞者，以“先偏后伍，鱼丽鹅鹳”的战阵形式，“来往击刺”的肢体动作，表现“秦王破阵”的勇武神威，使观者踊跃奋发，目眩神摇。

至此，《破阵乐》作为一首燕乐大曲，其主体已告完成。以乐曲的发展而言，此时的《破阵乐》犹如大树一般，其主干已然茁壮，此后则开枝散叶，展现各种不同的面貌和姿态。如果我们将这首燕乐大曲称作“正体”、“原版”《破阵乐》，此后还将有许多不同的“变体”、“新版”《破阵乐》，就个人所见，典籍记载之中属于燕乐系统的，至少有如下数种，以下分别论之：

1. 九部伎《破阵乐》

贞观十四年（640年）^②，有“景云现，河水清”的祥瑞出现，著名的音乐家张文收因而创作了《景云河清歌》^③，其中第三部名为《破阵乐》：

贞观中，景云见，河水清。协律郎张文收采古《朱雁》、《天马》之

① 吕才为初唐重要的音乐家，知音律，善阴阳，曾与祖孝孙、王长通、白明达等入参论乐事，并制《庆善乐》。《新唐书》卷一〇七、《旧唐书》卷七九有传。

② 根据《新唐书·礼乐志》：“高宗即位，景云见，河水清，张文收采古谊为《景云河清歌》。”杜佑《通典》卷一四将此事系在“贞观中”，而《旧唐书》卷八十五《张文收传》则明白记载为“十四年”。因此，张文收作曲应是贞观十四年，《新唐书·礼乐志》曰“高宗即位”是误记。

③ 张文收为初唐重要的音乐家，善音律，曾裁竹为十二律，备尽旋宫之义，太宗召于太常，与祖孝孙参定雅乐。《新唐书》、《旧唐书》均有传。

义,制《景云河清歌》,名曰《燕乐》,奏之管弦,为诸乐之首:今元会第一奏者是。(杜佑《通典》)

所谓《朱雁》、《天马》,都是与汉武帝有关的乐府诗^①,“朱雁”表示天降祥瑞,“天马”则是大展国威。张文收用此二典,不但表达了颂圣之意,也隐含了对于盛世帝国的期许和祝愿。《景云河清歌》分四部:其一《景云舞》,其二《庆善舞》,其三《破阵舞》,其四《承天舞》。此一《破阵舞》与燕乐大曲《破阵乐》关系如何?异同如何?均无可究诘,但此曲舞者仅四人,以“綾袍,绛裤”为舞衣,即此一端,可知与燕乐大曲的《破阵乐》大不相同。此曲是否为张文收个人独创?还是取用了原版《破阵乐》部分或全部的旋律主题?丘琼荪以为此曲偏向于“文”,与原版“武”的《破阵乐》并无关系,而与“法曲”中的《破阵乐》相合。^②然而《破阵乐》为盛世帝国的代表,太宗功业威名的写照,如果张文收另起炉灶创制新曲,是否敢于“剽窃”《破阵》之名?既以《破阵》为名,如果曲调旋律一无关系,不必千年以下,当时必然已引起朝中上下的质疑。何况《燕乐》四部曲中,除了《破阵舞》之外,《庆善舞》也是太宗时期创制的乐舞^③;《燕乐》既然取用了太宗时期最重要的两首乐舞之名,如果说其音乐与原来二曲毫无关系,是很难令人置信的。

① 《汉书·武帝纪》:“(武帝)行幸东海,获赤雁,作《朱雁之歌》。”又:“太初四年,贰师将军李广利斩大宛王首,获血汗马来,作《西极天马之歌》。”

② 丘琼荪《法曲》(收入《近古文学概论等三书》,台北:鼎文书局,1974年):“上举三种《破阵乐》概以秦王破阵为题材,惟其性质,颇有不同,有文有武。法曲中之《破阵乐》,应以(二)(按:即张文收《燕乐》)为合。”页25。

③ 《庆善乐》作于贞观六年,《旧唐书·音乐志一》曰:“太宗行幸庆善宫,宴从臣于渭水之滨,赋诗十韵。其宫即太宗降诞之所。车驾临幸,每特感庆,赏赐间里,有同汉之宛、沛焉。于是起居郎吕才以御制诗等于乐府,被之管弦,名为《功成庆善乐》之曲。”此曲为纪念太宗降生之地而作,唐人经常与《破阵》对举,《破阵》讲武,《庆善》修文。

2. 立部伎《破阵乐》

坐、立部伎是唐代宫廷乐舞编制的一种,早在高祖时,已有坐、立部伎的分别,最清楚的例证是1973年在陕西三原县李寿墓石椁内壁发现的线刻乐舞图,图中有坐姿、立姿两组女乐的线刻图像。李寿是唐高祖李渊堂兄,死于贞观四年(630年),可知唐初已有坐、立部的区分^①,不过,《新唐书》却将坐、立部的设置归于唐玄宗:

(玄宗)又分乐为二部:堂下立奏,谓之立部伎;堂上坐奏,谓之坐部伎。(《新唐书·礼乐志十二》)

虽然坐奏、立奏的形式区隔已见于初唐,但制度的成立却还须待恢宏博大又精擅音乐的唐玄宗。玄宗时明订了坐部六曲、立部八曲的曲目,载在《新唐书》、《旧唐书》、《通典》,其中有成于玄宗时期的《龙池乐》、《小破阵乐》等曲,正是坐、立部伎完成于玄宗时期,由玄宗定为制度的凭证。

立部伎的曲目,史籍所载为以下八曲:

今立部伎有《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》,凡八部。(《旧唐书·音乐志二》)

其中第三部《破阵乐》、第八部《大定乐》,都与燕乐大曲《破阵乐》相关。由史籍所载,第三部《破阵乐》和原版燕乐大曲的《破阵乐》似是一脉相承,依旧为百二十人披甲执戟的排场,其歌舞也是“发扬蹈厉,声韵慷慨”(《旧唐书·音乐志二》)。

另外一曲《大定乐》也值得深究。《大定乐》为高宗时创作的乐舞,《旧唐书·音乐志二》明言“《大定乐》出自《破阵乐》”,确乎

^① 参见《唐李寿墓发掘简报》,《文物》1974年第9期。

是《破阵乐》的变体。史籍就其创作背景有如下记载：

帝将伐高丽，燕洛阳城门，观屯营教舞，按新征用武之势，名曰：
《一戎大定乐》。（《新唐书·礼乐志十一》）

高宗时代曾屡次征高丽^①，对高丽的战事时断时续，几乎不曾停止，但如以高宗在东都洛阳的时间来推判，则此曲的创作可能在显庆五年（660年）、龙朔元年（661年）之间。据《新唐书·高宗本纪》，显庆五年十二月，高宗前往东都洛阳，命苏定方等人征高丽，次年龙朔元年四月正式进军^②，《大定乐》的创作应在此时，《资治通鉴》记载了此曲的首演：

（龙朔元年）三月，丙申朔，上与群臣及外夷宴于洛城门，观屯营新教之舞，谓之《一戎大定乐》。时上欲亲征高丽，以象用武之势也。（《通鉴》卷二〇〇《唐纪十六》，页6323）

如同《破阵乐》为太宗彪炳战功的象征，《大定乐》则为高宗勋业的表述，此曲的创作理念、乐舞设计均与《破阵乐》有密切关系，并流露了高宗子继父业的强烈企图与矛盾心情，这点下文第三节仍有讨论。

3. 坐部伎《破阵乐》

坐部伎曲目有六：

坐部伎六：一《燕乐》，二《长寿乐》，三《天授乐》，四《鸟歌万岁乐》，五《龙池乐》，六《小破阵乐》。（《新唐书·礼乐志十二》）

这六部曲之中，也有两首《破阵乐》，其一是张文收所作《燕乐》中的《破阵乐》，已见上文讨论，但《旧唐书·音乐志》特别提及“此

① 包括永徽六年、显庆三年、显庆五年、龙朔三年等。详见《高宗本纪》。

② 《新唐书》卷三《高宗本纪》，页16。

(《燕乐》)乐惟《景云舞》仅存,余并亡。”似乎在坐、立部制度成熟的唐玄宗时期,《燕乐》中的《破阵乐》已经不存。其二是第六部《小破阵乐》,顾名思义,此曲正是燕乐大曲《破阵乐》的“变体”:

《破阵乐》^①,玄宗所造也。生于立部伎《破阵乐》。舞四人,金甲胄。

这首《小破阵乐》为玄宗所作,根据的是立部伎的《破阵乐》,追本溯源,其本尊始祖还是唐太宗时的燕乐大曲《破阵乐》。立部伎的《破阵乐》演出时一百二十名舞者“甲以银饰之”(《旧唐书·音乐志》),《小破阵乐》则四名舞者以“金甲胄”而舞,可见规模缩小,但艺术形象更为精致。《小破阵乐》的创作时间无可考,可能在玄宗即位之初,《新唐书·礼乐志》载:

是时,民间以帝自潞州还京师,举兵夜半诛韦皇后,制《夜半乐》、《还京乐》二曲;帝又作《文成曲》,与《小破阵乐》更奏之。其后,河西节度使杨敬忠献《霓裳羽衣曲》十二遍……(《新唐书·礼乐志十二》)

由“其后,河西节度使杨敬忠(按:“忠”应作“述”^②)……”云云,可知至少在开元年间(713—741年)《小破阵乐》已经制成,因为

① 《旧唐书·音乐志》在叙述坐部曲目中作“破阵乐”,但分论各条目时则作“小破阵乐”。据《校勘》:“《破阵乐》,《通典》卷一四六、《唐会要》卷三三、《册府》卷五六九、《通考》卷一四五作“小破阵乐”。加“小”字,盖区别于唐太宗所制之《破阵乐》。”应以“小破阵乐”为是。

② 参见《旧唐书·玄宗本纪》:“秋九月,突厥欲谷寇甘、凉等州,凉州都督杨敬述为所败,掠契苾部落而归。”

杨敬述献《霓裳》的时间正是开元中。^①由“是时，……，帝又……”这种上下文的连属看来，似乎《小破阵乐》、《文成曲》的制作，在《夜半乐》、《还京乐》之后不久。这四首乐曲以更迭轮奏的形式演出，其组合别具深义。玄宗由潞州别驾任上罢官还京，“率万骑兵入北军讨乱”^②，诛韦后，铲除韦、武两家势力，奉其父李旦为帝，李唐皇权由此勃兴，因而民间有《夜半乐》、《还京乐》，表达对少年李三郎的崇拜，此种情形一如最早的《秦王破阵乐》的创作背景。四曲联奏，《夜半乐》、《还京乐》代表了人民拥戴之诚，《小破阵乐》歌颂歼灭元凶巨恶之功，《文成曲》则称美文治。四曲恰恰表彰了玄宗少年诛除韦武，安定唐室的功业。

4. 杂曲中的《破阵乐》

崔令钦撰写《教坊记》，著录盛唐玄宗时教坊所用曲目，共计大曲四十六首，小曲二百七十八首，其中也有两首《破阵乐》的“变体”，一是第十七首《破阵乐》，另一是第二百四十五首《破阵子》。列名十七的《破阵乐》，前后二曲分别为《夜半乐》、《还京乐》，三曲相连，前文已然述及此数曲的创作背景，也许可以推论此一《破阵乐》当与玄宗时坐部伎《小破阵乐》有关。北宋柳永倚声填词，以“露花倒影，烟芜蘸碧……”写汴京风物，所倚词调《破阵乐》，可能就是此一教坊曲。至于《破阵子》，即是后来李煜所倚词调“四十年来家国，三千里地山河……”。此二曲都是由歌儿舞女启朱唇，发皓齿，手挥歌扇，拍按香檀，在酒筵歌席之间轻歌曼唱，脱离了燕乐的仪式性，成为纯粹的音乐赏美、怡情悦耳

^① 岸边成雄判定杨敬述献乐在开元八年(720年)之前，因为开元八年杨敬述败于突厥而被削职，献乐必在削职之前。参见《唐代音乐史的研究》，台北：中华书局，1973年，页613。但杨敬述削职之后，“以白衣检校凉州都督”，并未离开凉州，如果推想杨敬述献乐，是因为削职而意图取媚君上，亦不无可能。因此，只能根据白居易《霓裳羽衣舞歌》自注：“开元中，西凉节度使杨敬述造”，推判献《霓裳》的时间在开元之中。

^② 《新唐书》卷五《睿宗本纪》。

之用,与原来《破阵乐》必有极大差异。另外,值得注意的是,《教坊记》大曲四十六,《破阵乐》并不在其列,这不代表太宗的燕乐大曲《破阵乐》已经不传,那首“先偏后伍、鱼丽鹅鸞”的燕乐大曲显然不是盛唐教坊的表演曲目,而是由太常寺立部伎所负责的。

(三)《破阵乐》的雅乐化

雅乐与燕乐有何不同?一言以蔽之,雅乐是祭祀用乐,用于祭祀天地山川人鬼,“充当着天人沟通的媒介,主要的功能是悦神娱鬼,而不是取悦活人”。^①而燕乐则用于朝廷飨宴之中,虽然也不乏繁复的仪节,但主要目的在于上下同欢,娱宾遣兴。《周礼》《春官·大宗伯》论大宗伯所掌吉、凶、军、宾、嘉五礼:“以吉礼事邦国之人鬼神祇……,以嘉礼亲万民。”正可以用来对照说明雅乐、燕乐的分别。

何以断言《破阵乐》为雅乐?因为它曾用于郊庙祭祀之中。这一段雅乐化的历程始于唐高宗李治登基之后。麟德二年(665年),《破阵乐》被“提升”为雅乐,成为郊庙用乐:

麟德二年十月,制曰:“国家平定天下,革命创制,纪功旌德,久被乐章。今郊祀四悬,犹用干戚之舞,先朝作乐,韬而未伸。其郊庙享宴等所奏宫悬,文舞宜用《功成庆善》之乐……其武舞宜用《神功破阵》之乐,皆被甲执戟,其执纛之人,亦着金甲。人数并依八佾,仍量加箫、笛、歌、鼓等,并于县南列坐,若舞,即与宫悬合奏,其宴乐内二色舞者,仍依旧别设。”(《旧唐书》卷二八《音乐志一》)

音乐的功能,是为了“纪功旌德”,因此“先朝之乐”必须特加表彰,为了推崇太宗功业,高宗下令于麟德二年(665年)下诏,文舞改

^① 参见杨晓鲁:《中国音乐与传统礼仪文化》,吉林:吉林教育出版社,1994年,页25。

用《庆善乐》，以纪念太宗降诞之地，武舞改用《破阵乐》^①，以歌颂太宗百战开基。至于原本燕乐里的《破阵、庆善》“仍依旧别设”，似乎仍维持原状。^②进入雅乐的《破阵乐》规模更加堂皇，舞者依旧“披甲执戟”，并增加了乐队“箫、笛、歌、鼓”等编制，而最大的特色，是与宫悬合奏，合钟磬而歌舞，增益了《破阵乐》的庄重风格。

然而《破阵乐》虽曰进入雅乐，实际施用仍颇有窒碍。自高宗麟德二年（665年）至仪凤二年（677年），整整十二年间，所谓《破阵乐》的雅乐化，仅是阳奉阴违的一纸诏书，终于引起太常少卿韦万石的直谏^③，仪凤二年十一月六日，韦万石奏曰：

奉麟德二年十月敕，文舞改用《功成庆善乐》，武舞改用《神功破阵乐》，并改器服等。自奉敕以来，为《庆善乐》不可降神，《神功破阵乐》未入雅乐，虽改用器服，其舞犹依旧，迄今不改。事既不安，恐须别有处分者。（《旧唐书》卷二十八《音乐志一》）

原来自高宗下诏以来，《庆善乐》与《破阵乐》始终未曾真正进入雅乐，有司不过更改了乐舞的服饰，貌似《庆善》、《破阵》而已，至于乐舞的本身，“迄今不改”，这种名实不符，颠倒错乱的情形必须有所处置，于是高宗再次下诏：

旧文舞、武舞既不可废，并器服总宜依旧。若悬作《上元舞》日，仍奏《神功破阵乐》及《功成庆善乐》，并殿庭用舞，并须引出悬外作。

① 《破阵乐》取代了原本被用为“武舞”的“凯安”，凯安为唐代郊祀乐舞之一。《新唐书·礼乐志》：“贞观初，更隋文舞曰《治康》，武舞曰《凯安》，郊庙朝会同用之。舞者各六十四人。”

② 所谓“二色舞者，依旧别设”，仿佛维持原状，其实燕乐中的《破阵舞》早在永徽三年（651年）已经停用。下文第三节有论。

③ 韦万石曾任太常少卿，是唐代乐官中颇有分量的一位，《新唐书》卷九十八《韦万石传》曰：“郊庙燕会乐曲，皆万石与太史令姚元辩增损之，号任职。”

(《旧唐书》卷二十八《音乐志一》)

《上元舞》是高宗所制乐舞^①，此曲在著成之初，就同时用于雅乐和燕乐之中，所以立部伎有之，“祠享”亦有之。上元三年(676年)^②，高宗曾下诏，明白规定《上元舞》用于雅乐，仅限于“圆丘、方泽、太庙”等祭祀^③。在此，针对韦万石提出来的问题，皇帝解决的方法如下：一、《庆善》、《破阵》不再用为文舞、武舞，恢复使用原来的《治康》、《凯安》，原来有司胡乱更改服饰器用以鱼目混珠的作法也一律取消，恢复原貌。二、凡是使用《上元舞》的祭祀，同时加入《庆善》、《破阵》二舞，所指应是祭祀“圆丘、方泽、太庙”的场合。三、在《庆善》、《破阵》、《上元》三舞演出之时，为与雅乐有所区隔，因此舞者的表演场域是宫悬之外。^④

此一安排在唐代音乐史上有其重要的意义，亦即确立了所谓“三大舞”的概念。史籍有如下记载：

唐之自制乐凡三大舞：一曰《七德舞》、二曰《九功舞》、三曰《上元舞》。(《新唐书·礼乐志十一》)

《七德》即是《破阵乐》、《九功》即是《庆善乐》。事实上，唐代自制乐舞并不止于这三首，如前文所述《大定乐》、《燕乐》、《小破阵乐》，以及坐立部伎中各个曲目，也都是唐人自制，特别标举“三大舞”，说明此三曲在唐代宫廷音乐里的重要性，并且形成了特

① 《新唐书·礼乐志》：“《上元舞》者，高宗所作也。舞者百八十人，衣画云五色衣，以象元气。其乐有《上元》、《二仪》、《三才》、《四时》、《五行》、《六律》、《七政》、《八风》、《九宫》、《十洲》、《得一》、《庆云》之曲，大祠享皆用之。”

② 上元三年十一月改元仪凤，因此上元三年即是仪凤元年。

③ 《新唐书·礼乐志》：“上元三年，诏：‘《上元乐》惟圆丘、方泽、太庙乃用，余皆罢。’”

④ 原本堂下之乐，文、武舞者的位置是介于乐悬和堂之间，将三大舞的舞者引出宫悬之外，距离堂更远，似是表示三舞的性质与雅乐微有差异。

殊的表演惯例，成为唐朝代表性的乐舞。整体看来，高宗将《破阵乐》提升为雅乐的思考并非周延，具体的效果也未尽理想，但因而形成了“三大舞”，则是试图将《破阵乐》雅乐化而获致的意外成果。

(四)《破阵乐》的法曲化

何谓法曲？法曲是唐代乐种之一^①，丘琼荪指出“法曲出自清商而始于隋”^②，在胡乐纷泊的盛唐，法曲代表了汉族民间音乐的余脉，以其“清而近雅”的风格，特别受到唐玄宗的喜爱，有三百位“皇帝梨园弟子”研习法曲^③，被誉为“隋唐时期的民族交响音乐”^④。

何以断言《破阵乐》为法曲？有如下三条证据：

太常梨园别教院，教法曲乐章等：《王昭君乐》一章、《思归乐》一章、《倾杯乐》一章、《破阵乐》一章，……十二章。（《唐会要》卷三十三《诸乐》）

按法曲起于唐，谓之法部，其曲之妙者，有《破阵乐》、《一戎大定乐》、《长生乐》、《赤白桃李花》。（《乐府诗集》卷九十六《法曲》序）

汉祖过沛亦有歌，《秦王破阵》非无作。作之宗庙见艰难，作之军旅传糟粕。（元稹《新乐府·法曲》，《全唐诗》卷四一九，页 4617）

^① 法曲作为帝王宴游之乐，也可以归属于广义的燕乐之中，但本文所指燕乐，包括了仪式性与娱乐性两个特质，取义于《乐府诗集·近代曲辞序》，因此不将法曲画入燕乐范畴。

^② 丘琼荪：《法曲》，收入《近古文学概论等三书》，台北：鼎文书局，1974 年，页 2。

^③ 《新唐书·礼乐志》：“初，隋有法曲，其音清而近雅，……玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’。”

^④ 刘再生：《中国古代音乐史简述》，北京：人民音乐出版社，1989 年，页 242—243。

根据以上三条，应能肯定《破阵乐》确在法曲的曲目之中，此曲必然是李三郎的手笔，但如何制成？来源如何？均无从考查，丘琼荪认为法曲《破阵乐》可能来自于张文收《燕乐》^①，但上文已经论及，《燕乐》中的《破阵乐》虽与原版《破阵乐》衣饰、乐器有别，但音乐素材应仍有相当雷同之处；同理，法曲中的《破阵乐》即使与《燕乐》有一定关系，并不能排除此曲在旋律主题上与原版《破阵乐》的因袭。法曲《破阵乐》的演出如何？吾人一无所知，惟一能确定的是，由于法曲的艺术性极高，所以法曲《破阵乐》应具有相当的音乐之美，其余则仅能阙疑。

（五）余 波

经历安史之乱一番天崩地坼的变动，盛唐以后，《破阵乐》仍然不绝如缕，间有记载，德宗贞元十四年（798年），有“初奏《破阵乐》”的纪录^②，应是盛唐丧乱之后，试图恢复国威的一种尝试。此后可能在某些特定的时机下偶有演出，如宪宗元和年间（806—820年），白居易曾在观览之后为诗识之，即是《新乐府》中的《七德舞》。^③敬宗（825—826年）时，曾有妓女石火胡其人，将《破阵乐》作为杂技表演的背景音乐，踏着《破阵乐》的节奏，“俯

① 丘琼荪：《法曲》，页24—26。

② （贞元十四年）二月壬子朔。戊午，上御麟德殿，宴文武百僚，初奏《破阵乐》，遍奏九部乐，及宫中歌舞妓十数人列于庭。（《旧唐书》卷十三《德宗本纪》）

③ 白居易《七德舞》曰：“七德舞，七德歌。传自武德至元和，元和小臣白居易。观舞听歌知乐意……”可见白乐天曾看过《破阵乐》的演出。

仰来去，越节如飞”^①。懿宗(860—873年)时，藩镇也曾舞《破阵乐》^②，这种举动背后隐含的是对于唐室正统的颠覆，饱藏“彼可取而代也”的企图心。此外，《破阵乐》还用于“凯乐”之中，其事见于文宗大和三年(829年)^③，但无法断定是否初次用于凯乐。《破阵乐》也用于“大驾卤簿”的鼓吹乐队^④，这些《破阵乐》与前此诸曲有何异同，亦无可考证，暂将资料附列于此。

前文曾经提及，《破阵乐》一曲流传时间之长，空间之广，变衍版本之多，均非他曲所能及。上文所论主要是纵向时间轴上的发展，至于《破阵乐》所流传的地域空间，也远出于中国之外。吾人所知有以下诸例：其一是天竺诸国，三藏法师玄奘取经西域，途中经过羯若鞠阇、伽摩缕波、祇罗等国，各国的国主均曾亲自垂问

① 时有妓女石火胡，本幽州人也。挈养女五人，才八、九岁，于百尺竿上张弓弦五条，令五女各居一条之上，衣五色衣，执戟持戈，舞《破阵乐》曲，俯仰来去，越节如飞，是时观者目眩心怯。(苏鹗：《杜阳杂编》卷中，《唐代丛书》初集)

② 唐末段安节《乐府杂录》记载：“外藩镇春冬犒军亦舞此曲，兼马军引入场，尤甚壮观也。”《新唐书》卷二十二《礼乐十二》则曰：“咸通间，诸王多习音声、倡优杂戏，天子幸其院，则迎驾奏乐。是时，藩镇稍复舞《破阵乐》，然舞者衣画甲，执旗旆，才十人而已。”

③ 大和三年八月，太常礼院奏：“……凡命将征讨，有大功献馘者，其日备神策兵卫于东门外，如献俘常仪。……将入都门，鼓吹振作，迭奏《破阵乐》等四曲。”《破阵乐》：“受律辞元首，相将讨叛臣。咸歌《破阵乐》，共赏太平人。”(《旧唐书》卷二十八《音乐志一》)

④ 《新唐书》卷二十三《仪卫志》《大驾卤簿鼓吹》条，备列“羽葆部十八曲”，《破阵乐》列名第十八首；“铙吹部七曲”，《破阵乐》列名第一。

《秦王破阵乐》一曲，言谈之下对于太宗秦王无比仰慕。^①陈寅恪认为天竺得闻此曲，是在贞观十四年（640年），平定高昌之后^②，今观资料，果然玄奘抵达祇罗国是在贞观十六年（642年）。《破阵乐》一曲制成不过十余年，已经远传国外，可见当时唐朝国威声势之盛。例证之二是吐蕃，穆宗长庆二年（822年），朝廷派遣刘元鼎出使吐蕃，在吐蕃国宴上，“饭举酒行，与华制略等，乐奏《秦王破阵曲》，又奏《凉州》、《胡渭》、《录要》……杂曲，百伎皆中国人”。^③由宴会排场、曲目、乐工看来，当时吐蕃华化的程度已相当可观。例证之三是日本的《破阵乐》。如今在日本保留的《破阵乐》谱，有《三五要录》、《仁智要录》、《新撰笙笛谱》、《凤笙谱律》等。这些乐谱已有部分被移译为五线谱^④，其中问题颇为复杂而有趣，

① 有关玄奘与天竺君长讨论《破阵乐》的资料有如下四条：

1. (揭若鞠闍国)王曰：“尝闻摩河至那国有秦王天子，少而灵鉴，长而神武，……殊方异域，慕化称臣，氓庶荷其亭育，咸歌《秦王破阵乐》。闻其雅颂，于兹久矣，盛德之誉，诚有之乎？”（《大唐西域记》卷五《揭若鞠闍国》，四库善本丛书史部，台北：艺文印书馆）

2. 伽摩缕波国王曰：“善哉！慕法好学，顾身若浮，逾越重险，远游异域，斯则王化所由，国风尚学。今印度诸国，多有歌颂摩河至那国《秦王破阵乐》者，闻之久矣，岂大德之乡国耶？”曰：“然。此歌者，美我君之德也。”（《大唐西域记》卷十《伽摩缕波国》）

3. 壬寅，（贞观）十六年，三藏玄奘法师发王舍城，入祇罗国。国主郊迎之，已而问曰：“而国有圣人出世，作《小秦王破阵乐》，试为我言其为人。”（《大正新修大藏经》卷十一《太宗·祇罗国主仰唐声教》）

4. (伽摩缕多国戒日)王又曰：“彼支那国有《秦王破阵乐》歌舞曲，秦王何人致此歌咏？”奘曰：“即今正国之天子也，是大圣人，拨乱反政，恩沾六合，故有斯咏。”（《大正新修大藏经》卷四《译经篇》）

② 《元白诗笺证稿》，页143。

③ 《新唐书》卷二一六《吐蕃下》。

④ 参见 Laurence Picken, *Music from the Tang Court 1*. London: Oxford University Press. 此书为英国学者毕铿 Picken 及其学生 Wolpert, Maret, Condit, Markham 共同编成，近二十年来，毕铿率领其学生，以日本保留的唐乐乐谱研究唐代的音乐，在西方学界引起颇多注意。

值得深入探究。

二、《破阵乐》的舞容乐风

经由上述讨论,《破阵乐》的流变脉络大致获得澄清。以一首乐曲,拜开国之君李世民之赐,而能“繁衍”出如此形式众多、功能殊异的不同“版本”,在中国音乐史上是空前绝后的美谈,甚至在世界音乐史上亦不多见。本节承续上文理清之脉络,将择要析论各个版本的歌舞乐内容,并尝试研探整体《破阵乐》的音乐风格。

在各种《破阵乐》的版本中,最值得注意的,当然就是太宗亲制舞图的《破阵乐》大曲。前文已然提及,原始的《破阵乐》本是徒歌,流传军旅之中,及至引入宫廷,作为燕乐,于是有了进一步的艺术加工,尤其是太宗亲制舞图之后,备极华丽,震撼人心。《新唐书》、《旧唐书》针对这首乐舞分别有如下描写:

七年,太宗制《破阵舞图》:左圆右方,先偏后伍,鱼丽、鹅黄,箕张翼舒,交错屈伸,首尾回互,以象战阵之形。令吕才依图教乐工百二十人,被甲执戟而习之。凡为三变,每变为四阵,有来往疾徐击刺之象,以应歌节,数日而就,更名《七德之舞》。((《旧唐书》卷二十八《音乐志一》))

乃制舞图,左圆右方,先偏后伍,交错屈伸,以象鱼丽、鹅黄。命吕才以图教乐工百二十八人,被银甲执戟而舞,凡三变,每变为四阵,象击刺往来,歌者和曰:“《秦王破阵乐》”。后令魏征与员外散骑常侍褚亮、员外散骑常侍虞世南、太子右庶子李百药更制歌辞,名曰《七德舞》。((《新唐书·礼乐志十一》))

关于《破阵乐舞》的表演,《旧唐书》、《新唐书》、《通典》大略相同,

所谓“先偏后伍”、“鱼丽”、“鹅鹳”，均为《左传》所记战阵之势^①，可见此舞表现的是战场上两军对垒的形象，也是太宗实际战争生涯的写真。^②不过太宗所编制的，应只是舞者兆缀之位的大略而已，真正负责细部进退周旋的，恐怕还是教舞的吕才。

经过这一次的整编，《破阵乐》成为歌、舞、乐合一的大曲。舞的部分，因为是太宗亲制，史书于此特加着墨。舞者以一百二十人的堂堂阵势^③，“披甲执戟”，分列左右而出场；左队为圆，右队成方，前有战车（偏），后有步队（伍），“鱼丽”是如栉比鳞次的平面阵势，“鹅”是首尾垂直的直行队伍，“鹳”是曲折盘旋的曲线行列^④，各种阵势“交错屈伸，首尾回互”。在“三变”、“四阵”的冗长变换中，舞者频繁地移动舞位，配合着音乐的节奏，表演出“来往疾徐击刺”的舞姿，模拟战场上击刺杀伐的动作。歌的部分，既由魏征、褚亮、虞世南、李百药等人“改制歌辞”，则歌词必然更为典雅堂皇，刻意称颂圣德；歌者还以“秦王破阵乐”五字为“和声”，伴随着“击刺”的动作，反复应和以增添气势。乐的部分，史籍的描写不多，此曲原是传唱军旅的徒歌，旋律可能偏于

① 《左传·桓五年》：“为鱼丽之阵，先偏后伍。”杜注：“车战二十五乘为偏，以车居前，以伍次之，承偏之隙而弥缝缺漏也。五人为伍，此盖鱼丽阵法。”杨伯峻以为其说“文献不足征，姑阙疑可也”（《春秋左传注》，台北：源流出版社）。《左传·昭二十一年》：“郑翩愿为鹳，其御愿为鹅。”杨伯峻引宋陆佃《埤雅》：“古者兵有鹳、鹅之阵，旧说江淮谓群鹳旋飞为鹳井，则鹳善旋飞，盘旋霄汉，与鹅之成列正异，故古之陈法或愿为鹳也。”页1429。

② 就《破阵乐》的阵势，李靖与太宗曾有一番讨论。靖曰：“臣观陛下所制《破阵乐舞》，前出四表，后缀八旗；左右折旋趋走，金鼓各有其节。此即‘八阵图’四头八尾之制也。人间但见乐舞之盛，岂有知军容如斯焉？”帝曰：“兵法可以意授，不可以语传。朕为《破阵乐》，惟卿已晓其表矣。”（《渊鉴类函·乐部·舞二》）可见《破阵乐》隐含了太宗兵法在其中。

③ 《新唐书·礼乐志》作一百二十八人，余皆作一百二十人。

④ “先偏后伍，鱼丽鹳鹤”的解释，除参用杨伯峻的《春秋左传注》以外，并参考王克芬《中国舞蹈史——隋唐部分》（北京：文化艺术出版社，1987年）及《中国舞蹈发展史》（上海人民出版社，1989年）两书。

豪放朴质,贞观元年有了器乐伴奏,如今“凡为三变,每变为四阵”,理论上,乐曲也须增为三个乐章,即所谓“三成”,可以想见,编曲者必然借重的作曲手法就是乐段的反复。^①以上根据史籍有限的资料,尝试描摹这一首燕乐大曲的演出情况。可以断言的是,此曲不论舞容、舞位、舞具、舞衣,均为战争场面的虚拟实境,足以使敌人为之目眩神摇,见之丧胆。

张文收所制《燕乐》第三部的《破阵乐》是另一个值得重视的“变体”。据上文推论,此曲与原版《破阵乐》不可能无关,然而就原曲更改异同的幅度如何?仅能推测如下:一、此曲已经重新编舞,以“綾袍、絳裤”的四位舞者,必然无法表现“交错屈伸,首尾回互”的战阵场面。二、张文收很可能用了原版乐曲的主旋律,裁剪删节重复的乐段,原曲“凡为三变,每变为四阵”,一改而为短小精致的一个乐章。三、此曲也已重新配器编曲,史籍载明了《燕乐》的乐器,包括玉磬、方响、擣筝、筑、卧箜篌等^②,我们虽不知第三部《破阵舞》是否遍用各器,但既有玉磬、方响、卧箜篌等乐器,其曲风表现应有清雅细腻的一面,而不是纯然雄壮威武。整体看来,《燕乐》中的《破阵乐》已经大幅缩小场面,由雄壮转而为收敛。可以断言的是,张文收的重新整编,必然使得《破阵乐》的艺术性更为提升,也更进一步展露了音乐本质之美。

第三个应予注意的版本是“立部伎”《破阵乐》。史籍并未详述立部伎的完整演出,吾人无从探知立部伎体制内《破阵乐》的演出风貌,但天宝年间(742—755年)却有此曲“变异版”的演出记载:

^① 张世彬认为中国音乐好用“重复”的手法,参见氏著《中国古代音乐史论述稿》,香港:友联出版社,1974年,页18—20。

^② 《新唐书·礼乐志十一》载《燕乐》乐器曰:“有玉磬、方响、擣筝、筑、卧箜篌、大小箜篌、大小琵琶、大小五弦、吹叶、大小笙、大小鼙篥、箫、铜钹、长笛、尺八、短笛,皆一;毛员鼓、连轺鼓、桴鼓、贝,皆二。每器工一人,歌二人。”

每赐宴设酺会，则上御勤政楼。……府县教坊，大陈山车旱船，寻橦走索，丸剑角抵，戏马斗鸡。又令宫女数百，饰以珠翠，衣以锦绣，自帷中出，击雷鼓为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》。（郑处海：《明皇杂录》，《唐代丛书》初集）

玄宗在位多年，善音乐，若燕设酺会，即御勤政楼。……太常大鼓，藻绘如锦，乐工齐击，声震城阙。太常卿引雅乐，每色数十人，自南鱼贯而进，列于楼下。鼓笛鸡娄，充庭考击。太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞，间以胡夷之伎。……又令宫女数百人自帷出击雷鼓，为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》，虽太常积习，皆不如其妙也。（《旧唐书》卷二十八《音乐志一》）

后赐宴设酺，亦会勤政楼，……太常卿引雅乐，每部数十人，间以胡夷之伎，……宫人数百衣锦绣衣，出帷中，击雷鼓，奏《小破阵乐》，岁以为常。（《新唐书·礼乐志十二》卷二十二）

以上三条资料，所记述的应是同一个场合，就是玄宗在勤政楼“赐宴设酺”的场景，在这场君民同欢的户外表演里，有坐立部伎、胡夷之伎、舞马等表演，已是声色动人，热闹无比，最后还有压轴好戏，由身穿锦绣的宫女数百，自帷幕里突然现身，击大鼓^①，奏《破阵》、《太平》、《上元》等曲。由曲目来看，这些都是立部伎的乐曲^②，本是太常寺乐工本色当行的拿手绝活，但在这些绣衣鼓舞的宫人之前，即使太常寺老乐工都甘拜下风，自叹不如，可见水准之高。^③此一表演可以视为立部伎的突破或创新，淡化了原有的仪式性，省略了“披甲执戟”、“往来击刺”的舞蹈，将歌舞乐合一的乐舞还原为单纯的音乐。我们不知道这是否是

① “雷鼓”为雅乐器，为八面或六面一组的鼓，《乐书》卷一一六有载，此处“雷”当为动词，“擂鼓”之意。岸边成雄：《唐代音乐史的研究》下册，页646亦有论。

② 诸书皆作《破阵乐》，惟《新唐书·礼乐志》作《小破阵乐》，《新唐书》成书最晚，恐误。三曲联奏，《上元》、《太平》均为立部曲，则《破阵》亦当为立部。

③ 这些宫女，应即是崔令钦《教坊记》所载“云韶府”之“宫人”，甚至可能有“宜春院”“内人”在其中。详见任二北：《教坊记笺订》，北京：中华书局，1962年。

玄宗的亲自安排,然而以酷好音乐的皇帝而言,无疑此种表演方式才能打破燕乐演出时繁复仪制的拘束,也才更能突显乐曲的艺术性。

第四个应予讨论的版本是《大定乐》。《旧唐书·音乐志》已指出此曲“出自《破阵乐》”,仔细对照,此曲的创作理念、乐舞设计无不袭自《破阵乐》,其演出史籍有如下记载:

舞者百四十人,被五彩文甲,持槊。歌和云,“八纮同轨乐”,以象平辽东而边隅大定也。(《旧唐书·音乐志二》)

帝将伐高丽,燕洛阳城门,观屯营教舞,按新征用武之势,名曰:《一戎大定乐》,舞者百四十人,被五采甲,持槊而舞,歌者和之曰:“八纮同轨乐。”高丽平而天下大定也。(《新唐书·礼乐志十一》)

《破阵乐》为太宗“百战百胜之形容”,《大定乐》就是高宗对于“高丽平而天下大定”的期待;《破阵乐》的舞蹈是“先偏后伍,鱼丽鹅贯”阵战之势,《大定乐》则是“新征用武之势”,《破阵乐》的舞者“披甲执戟”,《大定乐》则是“被五采甲,持槊而舞”;《破阵乐》用和声,《大定乐》也用和声,只不过和声的文字由“秦王破阵乐”换作了“八纮同轨乐”,等等。两者如出一辙,惊人的雷同,提示了《大定乐》的乐曲和《破阵乐》必然也有高度的相似性;最明显的差异,是舞者由一百二十人增为一百四十人,乐器上又加了金钲^①,更能展现军乐的威武。

第五个应予讨论的版本是雅乐中的《破阵乐》。最早的雅乐版《破阵乐》自麟德二年(665年)至仪凤二年(677年),其实是个鱼目混珠、有名无实的版本;《破阵乐》正式进入雅乐还要到“三大舞”。三大舞中《破阵乐》的音乐舞容如何?韦万石的话可资

^① 《旧唐书·音乐志二》:“自《破阵舞》以下,皆雷大鼓,……《大定乐》加金钲,《庆善舞》独用西凉乐,最为闲雅。”

参考：

立部伎内《破阵乐》五十二遍，修入雅乐，只有两遍，名曰《七德》。

立部伎内《庆善乐》七遍^①，修入雅乐，只有一遍，名曰《九功》。（《旧唐书》卷二十八《音乐志一》）

可见三大舞中的《破阵乐》已经缩减到极为单纯的地步，就音乐或舞蹈的角度而言，是否可以动人心目，不无疑问，因此，三大舞在唐代宫廷乐舞中虽有指标性的地位，但实际使用可能仅限于高宗在位的片段时间^②，在艺术价值上，更是无足观了。

整体看来，《破阵乐》的曲风，毫无疑问，直指龟兹风格，典籍有载：

自《破阵舞》以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷。《大定乐》加金钲，《庆善舞》独用西凉乐，最为闲雅。（《旧唐书·音乐志二》《立部伎条》）

《破阵乐》以下皆用大鼓，杂以龟兹乐，其声震厉。（《新唐书·礼乐志》《立部伎条》）

自《长寿乐》以下皆用龟兹乐，舞人皆着靴，惟《龙池乐》备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。（《旧唐书·音乐志》《坐部伎》条）

破阵乐曲亦属此（龟兹）部，秦王所制。舞人皆衣画甲，执旗旆。外藩镇春冬犒军，亦舞此曲，兼马军引入场，尤甚壮观也。（段安节《乐府杂录》《龟兹部》）

① 《新唐书》、《通典》等均作“五十遍”，既然《破阵乐》有五十二遍，《庆善乐》“五十遍”当为合理。

② 《旧唐书·音乐志二》有提到三大舞用于雅乐的安排：“《破阵》、《上元》、《庆善》三舞，皆易其衣冠，合之钟磬，以享郊庙。以《破阵》为武舞，谓之《七德》；《庆善》为文舞，谓之《九功》。自武后称制，毁唐太庙，此礼遂有名而亡实。”显然自武后临朝称制之后，这种安排就名存实亡了。

《新唐书》、《旧唐书》不约而同点明坐、立部伎的《破阵乐》均为“龟兹之乐”，及至唐末，即使屡经变易，段安节《乐府杂录》仍指陈《破阵乐》属于“龟兹部”。究竟所谓“龟兹”乐风如何？《通典》卷一四二有绝妙的评语：

自宣武(北魏元恪)已后，始爱胡声，洎于迁都，屈茨琵琶，五弦、箜篌、胡直、胡鼓、铜钹、打沙罗、胡舞，铿铿镗镗，洪心骇耳。抚筝新靡绝丽，歌音全似吟哭，听之者无不凄怆；琵琶及当路，琴瑟殆绝音；……

看来在北朝隋唐风行一时的龟兹乐，其风格大体有两个不同的面向：一是雄壮，所谓“铿铿镗镗，洪心骇耳”；二是柔靡，所谓“抚筝新靡绝丽，歌音全似吟哭”。以《破阵乐》而言，当然是趋近于雄壮之风。龟兹乐的“雄壮”之风是如何构成的呢？一言以蔽之，仰赖众多不同的鼓，根据《新唐书》、《旧唐书》、《通典》、《唐会要》的综合整理，“九部乐”里龟兹伎的鼓包括了羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、答腊鼓、侯提鼓、鸡娄鼓、腰鼓、齐鼓、檐鼓等九种。鼓类之多是龟兹伎最引人瞩目的一点，这些鼓泰半来自印度^①，声势惊人，造成“铿铿镗镗，洪心骇耳”的效果自是不在话下的了。

至于《破阵乐》一曲的龟兹风格，是创始之初已有之？还是后来整编加工的？应是两者皆有。个人曾撰文讨论南北朝的音乐发展大势，指出自晋室南迁之后，“以胡入俗”是北朝音乐发展的主要脉络之一^②，《破阵乐》的创作是隋唐之交，正是“以胡入俗”之风极盛之时，当时龟兹乐极为风行，《隋书·音乐志》有云：

^① 关于龟兹伎的乐器及其音乐风格的讨论，可参见拙作《隋唐西域乐部与乐律之研究》(台北：台湾大学中文研究所博士论文，1991年)。

^② 参见拙作《由雅、俗、胡乐之文化论晋室南迁至隋初之音乐发展》，《陈奇禄院士七秩荣庆论文集》，台北：自印本，1992年5月，页153—171。

开皇中，其器大盛于闾閻。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估衡公王之间，举时争相慕尚。

可知龟兹乐是王公贵族的最爱，精擅龟兹乐的乐工更成为权贵之士的新宠，上层社会如此，一般小民又如何呢？《旧唐书·音乐志》曰：

自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐。其曲度皆时俗所知也。

“数百曲”“时俗所知”的乐曲，非西凉即龟兹，可见龟兹之深入人心，是不分高下贵贱的，可谓流行音乐的主流。在《秦王破阵乐》创作之际，那些“相与歌之”的军卒，必然深受此风影响，再加上军歌的风格要求雄壮慷慨，龟兹乐风更成为不二的选择。此后各版本一脉相承，又不断丰富其编曲配器，洪心骇耳的龟兹乐风也随之益形突显，成就了“发扬蹈厉，声韵慷慨”的风格，观者自然更是“扼腕踊跃，凜然震竦”了。

经由以上的论述，我们可以确定《破阵乐》自创作之初，至燕乐大曲，至坐、立部伎，都维持一贯的龟兹风格，然而，《破阵乐》是否仅有这种“其声震厉”的表现呢？其他《破阵乐》变体又如何呢？其中不无斟酌余地，最值得考量的就是张文收《燕乐》中的《破阵乐》及法曲《破阵乐》，尤其法曲的风格以淡雅见长，和大鼓震厉的《破阵乐》颇不调和，但碍于文献不足，目前仍仅能阙疑而已。

三、《破阵乐》的创作及其变迁的意义

以上以唐代音乐制度为背景，探讨了《破阵乐》的十余种版

本,并尝试借助有限的史料,分析《破阵乐》的音乐风格,描摹重要版本的乐风舞容。本节则将由唐太宗、高宗、玄宗三代帝王切入,观察他们对待《破阵乐》的态度及观点,研探此曲在音乐社会学上的意义,并分析此曲出入于雅俗之间的变化。

(一) 三代帝王与《破阵乐》

1. 唐太宗

唐太宗李世民百战开基,荡平群雄,开创了二百余年的大唐帝国,《破阵乐》一曲,虽是军中士卒自发自动“相与歌之”,自兹而后,却也成为太宗的政治资本。唐太宗对音乐美学虽有独到的看法^①,但本身并不以爱好音乐或擅长歌舞知名,为何要亲制“乐舞图”呢?他自己有所陈述:

虽发扬蹈厉,异乎文容,然功业由之,被于乐章,示不忘本也。
(《新唐书·礼乐志十一》)

太宗以“不忘本”的说辞,表示这是为自己劳苦功高的一生留个纪念,提醒自己“创业维艰”罢了,事实上,他的动机可能并非如此单纯,试做分析如下:

一、为了“法古”,实践《礼记·乐记》所谓“王者功成作乐”的理念,直接取法的对象,则是周武王的《大武》。《破阵乐》“击刺往来”的肢体动作,三变四阵的乐曲,显然仿自《大武》“夹振四

^① 御史大夫杜淹曾就《玉树后庭花》一曲为“亡国之音”,与太宗展开讨论。太宗以为:“悲欢之情,在于人心,非由乐也。将亡之政,其民必苦,然苦心所感,故闻之则悲耳。何有乐声哀怨,能使悦者悲乎?”(《旧唐书·音乐志》)换言之,太宗主张音乐与政治无关,并无所谓“亡国之音”的概念。

“伐”的舞蹈、“六成”的结构。^①然而，太宗的作法其实未尽符合古典；所谓“王者功成作乐”，是指贤君圣王在文治武功达到一定成就之后，接着创制代表性的乐舞。《乐记》之语，是针对古乐舞产生背景所作的归纳。远古圣王固然多有作乐，但作乐却未必为了歌颂自己之功，“六代乐”经常出现的主题是“以康帝德”——歌颂天帝之德^②，《破阵乐》的“法古”则是歌颂人君之功，两者的深层理念是有所差异的。

二、为了使人“畏威”，燕乐用于朝廷享燕之中，遣兴娱宾，愉悦耳目是其目的之一，但《破阵乐》的目的绝不止于视听耳目之娱。宪宗元和年间白居易观赏《破阵乐》，曾写作《新乐府》《七德舞》描述个人观赏心得：

观舞听歌知乐意，乐终稽首陈其事。太宗十八举义兵，白旄黄钺定两京。擒充戮窦四海清，二十有四功（一作王）业成。二十有九即帝位，三十有五致太平。（《全唐诗》卷四二六，页 4690）

元和时期的《破阵乐》与初唐原版必有相当差异，但观乐知意，白乐天所体会的《破阵乐》，仍是太宗百战百胜，所向披靡的实录。《旧唐书》记叙太宗时《破阵乐》观者的反应：

观者见其抑扬蹈厉，莫不扼腕踊跃，凜然震竦。武臣列将咸上寿云：“此舞是陛下百战百胜之形容。”群臣咸称万岁。蛮夷十余种自请

① 《史记·乐书》载宾牟贾与孔子的对话，讨论《大武》结构，孔子曰：“居，吾语汝。夫乐者，象成者也；总干而山立，武王之事也；发扬蹈厉，太公之志也；武乱皆坐，周、召之治也。且夫武，始而北出，再成而灭周，三成而南，四成而南国是疆，五成而分陕，周公左，召公右，六成复缀以崇天子，夹振之而四伐，盛振威于中国也，分夹而进，事蚤济也，久立于缀，以待诸侯之至也。”“六成”就是阵战形式的变化，“夹振四伐”就是“来往疾徐击刺”的舞蹈动作。《破阵乐》对于《大武》的效法是显而易见的。

② 古乐舞中，《咸池》祈丰年，《承云》《大章》祭上帝，《九招》《六列》《六英》阐扬天帝的德化，均非歌颂人君。

率舞，诏许之，久之乃罢。（《旧唐书》卷二十八《音乐志一》）

观者“扼腕踊跃，凛然震竦”的反应，显示众人“畏威”的程度远胜于“怀德”；“蛮夷自请率舞”的举动，其效果如同“舞干羽于两阶”^①，正代表了蛮夷外邦震慑于太宗神威而心悦诚服的样子。

三、为了使人“怀德”。《破阵乐》演出之后，《新唐书·礼乐志》记录了一段十分有趣的君臣对话：

太常卿萧瑀曰：“乐所以美盛德形容，而有所未尽，陛下破刘武周、薛举、窦建德、王世充，愿图其状以识。”帝曰：“方四海未定，攻伐以平祸乱，制乐陈其梗概而已。若备写禽获，今将相有尝为其臣者，观之有所不忍，我不为也。”

依照萧瑀的意见，《破阵乐》只为破刘武周一人而作，太也不足；如以太宗南征北讨的战功而言，理应将他的手下败将一一点名，制成乐舞，才能将太宗功业表现得淋漓尽致。当下太宗就表示，如果要巨细靡遗地为每位败战群雄制乐描图，如今在朝的将相臣子中，颇有人曾在这些割据一方的群雄手下为官，岂非让这些臣子心寒吗？在此，太宗表现了君王的宽容体贴之心，不忍臣下为了故主而尴尬。萧瑀的意见不无逢迎奉承之嫌，太宗的回答却适时把握机会，展露了为君的“德意”，使臣下在“畏威”之余更加“怀德”。

四、为了宣誓偃武修文的决心。这一点是《破阵乐》潜藏的深层涵义，却也应是太宗的终极目的，《新唐书·礼乐志》记太宗曰：“朕虽以武功兴，终以文德绥海内。”太宗并有诗曰：“戢武耀《七德》，升文辉《九功》。”^② 显示了他以《破阵》止戈戢武的深

① 《尚书·大禹谟》：“舞干羽于两阶，七旬有苗格。”是以干羽之舞修文德，展国威，终于使蛮夷三苗之国不战而服。

② 太宗诗《执契静三边》，《全唐诗》卷一，页3。

心。由君王亲自动手图画战争的形貌，犹如为战争的岁月画下了休止符，从此偃武修文，与民生息，步入建设开创的年代。

由以上这些分析看来，一方面，我们必须承认太宗的宏图远略，另一方面，我们也必须理解，原本以遣兴娱乐为主要目的之一的燕乐，已经完全成为政治操弄的产品。前引太宗与杜淹讨论《玉树后庭花》，太宗强烈主张音乐与政治无关，然而我们赫然发现，太宗却也深切了解音乐的表现固然可以无关于政治，反过来说，政治却可透过音乐对观众（臣民）进行必要的操控，这点下文犹有申论。

2. 唐高宗

承继德业如天的太宗之后，继位的高宗对于强势的“父权”，充满了“阉割的焦虑”^①，反映在《破阵乐》之上，我们可以看到他有三个动作：首先，在即位之初下令停止演出燕乐大曲《破阵乐》：

永徽二年十一月，高宗亲祀南郊，黄门侍郎宇文节奏言：“依仪，明日朝群臣，除乐悬，请奏九部乐。”上因曰：“《破阵乐舞》者，情不忍观，所司更不宜设。”言毕，惨怆久之。（《旧唐书》卷二十八《音乐志一》）

永徽二年（651年）是高宗即位第三年，宇文节的奏言本与《破阵乐》无关，但高宗却借机提出停止《破阵乐舞》的命令，我们何妨大胆推测，站在功业彪炳的“父皇”的巨大阴影里的高宗李治，又“偷窃”了父皇的才人武媚娘；父子聚麀，为子的一方总有点理不直气不壮。即使父皇已经驾崩，面对着象征帝王/父亲永恒的胜利与权威的《破阵乐》，软弱的李治岂能承担？只有选择逃避——

^① 参见 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. London: Oxford, 1979, p.5 – 16. 原书讨论诗人在面对其先行者（precursor）时的焦虑，犹如面对强势的父亲一般。

途。这一逃,就逃了二十余年,至仪凤三年(678年)《破阵乐》才再度演出:

(仪凤)三年七月……太常少卿韦万石奏称:“《破阵乐舞》者,……自天皇临驭四海,寝而不作,既缘圣情感怆,群下无敢关言。……今《破阵乐》久废,群下无所称述,将何以发孝思之情?”上矍然改容,俯遂所请,有制令奏乐舞,既毕,上欷歔感咽,涕泗交流,臣下悲泪,莫能仰视。久之,顾谓两王曰:“不见此乐,垂三十年,乍此观看,实深哀感。”(《旧唐书》卷二十八《音乐志一》)

逐渐步入老境,又事事受制于武后的高宗,不可避免地又回到了父亲的怀里。由韦万石所言“既缘圣情感怆,群下无敢关言”,可见臣子们也了解《破阵乐》是高宗的内心不可碰触的隐痛,自永徽二年(651年)至仪凤三年(678年),整整二十八年的光阴,高宗的“涕泗交流”必然不止于孝思不匮,更投射了自己一生在父权阴影、阉割焦虑之下的无奈。

唐高宗针对《破阵乐》第二个动作,是将《破阵乐》雅乐化,前文已有详细讨论。借着《破阵乐》雅乐化的举动,既可以避免臣下对于停奏燕乐大曲《破阵乐》的批评或腹诽,也可以将太宗英灵,名正言顺地请到太庙之中,让自己步出父权的阴影。但高宗处理此事的态度是漫不经心的,自麟德二年(665年)至仪凤二年(677年)十二年间,《破阵乐》进入雅乐形同虚设,有司阳奉阴违。最后“雅乐化”的目标勉强达成,将《破阵乐》由五十二遍缩短为两遍,并且与《庆善》、《上元》合为“三大舞”。就《破阵乐》而言,雅乐化似乎是在官方机制内地位的“提升”,却是在实质音乐艺术上的“沉沦”。

高宗针对《破阵乐》第三个动作,是《大定乐》的制成。将《破阵乐》暂废不用、请入太庙,都是消极逃避的方法,积极的作为是另制一首新曲,以取代臣民心目中不可磨灭的《破阵乐》印象。

《大定乐》的创作理念、乐舞设计均袭自《破阵乐》，表面上显示了承袭“正统”的意图；但在某种程度上，又如同“篡夺”了父亲的乐曲。类似的编舞、类似的和声、类似的服饰……，如同“夺胎换骨”一般，想要取代《破阵乐》的意图至为明显。另外又增加舞者以壮大排场，加入金钲以增添声势。这种种的安排，在在显露了高宗想要走出父权阴影的努力。

3. 唐玄宗

相较于高宗，唐玄宗李隆基是一位充满自信的君王，他虽然不如曾祖太宗有百战开基的战功，至少也曾斩关杀敌，诛除武韦；而且距离父祖之辈已久，对于《破阵乐》，他的作为就比较挥洒自如。一方面为了强调正统的承袭，他根据立部伎《破阵乐》制作了《小破阵乐》，作为他少年诛除武、韦的写照，另一方面，基于他个人的音乐爱好及造诣，对于这一首百余年前的老曲，他尝试作了种种改变：其一是使绣衣宫女数百名在勤政务本楼前擂大鼓，奏《破阵》。去除了披甲执戟的阳刚气质，以绣衣宫女“颠覆”观者对于《破阵乐》的既定形象，从而使观者重新建构认知《破阵乐》的音乐之美。其二是在音乐艺术的考量下，编制了各种《破阵乐》版本，包括法曲《破阵乐》、《教坊记》中的小曲《破阵乐》和《破阵子》。虽然这些乐曲的音乐内容已不可考，但其演出功能场所与夫观者心态，已脱离了飨宴之乐的仪式性或祭祀之乐的神圣性，而返回人间，进入人群，真正成为极耳目视听之美的游宴娱乐之乐。

（二）音乐与政治——由阿达利(Attali)论《破阵乐》

概言之，唐朝三代帝王对待《破阵乐》的态度虽有不同，但以《破阵乐》作为可操弄的政治工具这一点却是共通的。音乐与政治究竟关系如何？早在《礼记·乐记》就有充分的讨论，所谓“声音之道，与政通矣”，此语可以作双向的诠释：一方面是指人民由下至上地歌舞心声，以备君王采风观俗；另一方面，也是君王制

作乐舞,由上而下地移风易俗。^①据此,《破阵乐》毫无疑问是后者的实践,然而,《破阵乐》的意涵远较《礼记·乐记》所揭示的理念更为复杂深刻,因此,本文尝试引用法国学者贾克·阿达利(Jacques Attali, 1943—)之说加以阐述。

贾克·阿达利在1977年出版了《噪音:音乐的政治经济学》,被视为音乐社会学的重要著作之一^②,书中指出“音乐是宗教和政治权力的一种表征”^③,作者连篇累牍,反复陈述此意,并举中国古代帝王与贵族乐队数目编制的不同加以印证。^④作者虽未以《破阵乐》为例,但《破阵乐》却是最能证成发扬其说的例证。《破阵乐》是政治权力的表征,这点毋庸赘述,如根据阿达利的意见再加推衍,我们可以发现《破阵乐》在音乐社会学上,至少还有如下三层意义:

一、杀戮的模拟。《破阵乐》的表演,是太宗争战讨伐的实录,所谓“先偏后伍”、“鱼丽鹅鹳”、“击刺往来”的动作,都是“杀戮的模拟”。阿达利说:

音乐起源于仪式的杀戮(meurtre rituel),它是仪式杀戮的模拟(simulacre),牺牲的次要形式,改变的宣告者。^⑤

所谓“音乐起源于仪式的杀戮”,应是指某些远古乐舞以杀戮为牺牲,以达成取悦神明的目的。《破阵乐》并无取悦神明的必要,

① 参见蔡瑜《论“声音之道与政通”的意涵及其在诗评中的演绎过程》,《台大文史哲学报》第四十四期,页43—86。

② 《噪音:音乐的政治经济学》(*Bruit: Essai sur l'économie politique de la musique*),宋素凤、翁桂堂译,台北:时报文化出版公司,1995年,238页。

③ 前揭书,页3。

④ 前揭书,页15。阿达利并未精确引述中国原典,笔者推想,应是指《周礼》“王宫悬、诸侯轩悬、卿大夫判悬、士特悬”,以及“天子八佾,诸公六佾、诸侯四佾……”,以这种“层级式”的音乐制度,作为权力地位的表征。

⑤ 前揭书,页3。

却呈现了仪式化的杀戮演出。类此发扬蹈厉的场面，虽无鲜血淋漓的实景，其本质与内在却充满了争斗的血腥。在繁复典丽的舞蹈仪式之下，《破阵乐》潜藏了原始社会里人类相互屠戮的凶残讯息；在“王者功成作乐”的文明典律之下，却是古老祭坛上的犹带鲜血的“牺牲”。

二、旧秩序的颠覆与新秩序的重生。《破阵乐》的初始，是军卒为歌颂秦王战功而作，象征了秦王逐鹿中原大有斩获，声势凌驾于群雄之上，换言之，颠覆（或挑战）了原有政治势力（包括群雄及其父李渊），预示了新政治势力的构组。阿达利说：

它（音乐或音乐家）是死亡的威胁，所以它打破规范；它作先锋；它预言一种与知识之间新关系的形式，以及新生权力的新形式。

音乐的产生，在最初之时，具有秩序的创造、合法化和维持之功能。它的主要功能不能从美学中追寻……，而是在于它参与规范社会的效果。①

以战阵击刺为表演内容的《破阵乐》确实隐含了“死亡的威胁”，此曲作为“先锋”，打破了原有的“规范”，而在肆意破坏陈规的同时，观众的情绪却由“凛然震悚”、畏威怀德，到体悟此曲的深层作用在昭示偃武修文，预告太平盛世的到来……，这种观者的情绪反应，达成了“新秩序的创造、合法化和维持之功能”。此种情形，不独见于太宗亲制舞图的燕乐大曲，此后高宗的雅乐《破阵》、《大定乐》，玄宗的《小破阵乐》……，每一次的改编，都宣告了旧秩序的退位，新秩序的诞生。

三、集体的记忆与符码的再现。《破阵乐》因为版本众多，演出频繁，如阿达利所言，已是“庆典里的集体选择过程，符码的集

① 《噪音：音乐的政治经济学》，页 40。“它”承上文而言是指音乐家，但作为音乐亦无不可。

体屯积和储藏”。^① 反复出现所建构的印象, 积累凝结成为唐人的共同记忆, 文化的特殊符码。《破阵乐》, 代表了摧坚破敌、战无不胜的武功, 也象征了大唐帝国以武力征服四海, 天下归心的骄傲。唐诗有例如下:

予以万几之暇, 游息艺文, ……故观文教于六经, 阅武功于《七德》。(太宗《帝京篇·序》, 《全唐诗》卷一, 页 3)

振武威荒服, 扬文肃远墟。……不应陈《七德》, 欲使化先敷。(玄宗《钱王晚巡边》, 《全唐诗》卷三, 页 40)

《七德》已绥边, 九夷咸底定。(《享太庙乐章·宁和》, 《全唐诗》卷十三, 页 128)

广场《破阵》乐初休, 彩纛高于百尺楼。老将气雄争起舞, 管弦回作大缠头。(王建《田侍郎归镇》, 《全唐诗》卷三〇一, 页 3436)

象舞严金铠, 丰歌耀宝刀。不劳孙子法, 自得太公韬。(原注:已上四句, 奉述内乐《破阵乐》。)(李德裕《寒食日三殿侍宴奉进诗一首》, 《全唐诗》卷四七五, 页 5388)

不论太宗、玄宗, 抑或是郊庙乐章歌辞中, 均以《破阵》代表武功的极盛, 用以底定九夷, 扬威荒服, 这种印象, 至中唐的王建、李德裕犹然, 只不过王建改以歌颂藩镇罢了。由此印证晚唐懿宗咸通年间“藩镇稍复舞《破阵乐》”^②, 隐含了“彼可取而代也”的野心, 可知终唐之世, 《破阵乐》的符码始终维持着一贯的涵义。

然而, 我们必须指出, 虽然符码的涵义维持一贯, 并不代表《破阵乐》的意义就受到全盘的制约而僵化, 因为《破阵乐》的反复出现, 反而促成了其演出的场域氛围, 倚附的音乐制度, 及其本身的乐风舞容, 一直处于流动不居的变化状态之中, 因而观众的观感心得也有殊异。阿达利说:

① 《噪音: 音乐的政治经济学》, 页 41。

② 《新唐书》卷二十二《礼乐志十二》。

音乐是一种集体记忆,听者各以不同的节奏录下他们从中塑成的个人化、特殊化的意义,——一种秩序与系谱的集体记忆,言语与社会乐谱的贮存所。^①

白居易《新乐府》《七德舞》是显示这种集体记忆与个人化对比反差的最好例子。《七德舞》在缕述太宗武功德业之后,其结论略云:

则知不独善战善乘时,以心感人人心归。尔来一百九十载,天下至今歌舞之。歌《七德》,舞《七德》。圣人有作垂无极,岂徒耀神武,岂徒夸圣文。太宗意在陈王业,王业艰难示子孙。(《全唐诗》卷四二六,页 4690)

《破阵乐》在白居易的心中,唤起了盛世帝国的回忆,强化了太宗的文韬武略,这是《破阵乐》符码的一贯意义,但他还看到了太宗的“善乘时”、“感人心”,并以“王业艰难示子孙”,这种怀古讽今的命意,虽是由这个符码发展而来,却已超越了原本的局限,成为白居易个人的讽谏观点,并又为原来的符码所吸附含纳,而成为集体记忆的一部分。

整体而论,阿达利讨论音乐与政治的关系,主要的着眼点在于音乐与“权力”,这是古老的《礼记·乐记》并未坦率披露的观点,却也是政治激流里众所竞逐的漩涡核心。阿达利描述了在权力操弄下音乐的“超能力”:

让大众遗忘,让大众相信,让大众沉寂。在这三种情形中,音乐都是权力的工具;当用来使大众忘却暴力的恐惧时,它是仪式权力的工具;当用来使大众相信秩序与和谐时,它是再现权力的工具;当用

① 《噪音:音乐的政治经济学》,页 10。

来消灭反对的声音时,它是官僚权力的工具。^①

这种描述,与《破阵乐》的运作何其神似!《破阵乐》以仪式性的杀戮舞姿淡化了潜藏的鲜血和暴力,以冲撞旧秩序的乐舞内容建立了天下一统的新秩序及新和谐,又以反复出现的符码和集体记忆来制约强化人们对于新秩序及新和谐的认同。论述至此,我们必须慨然承认,《破阵乐》始终是政治棋盘上的一颗棋子,并不能视作纯粹的音乐。

综合以上的讨论,回归到本论文开篇之初所关切的问题——孰为雅?孰为俗?我们应如何在雅、俗谱系中,为《破阵乐》找到一个适切的定位?我们又能如何透过《破阵乐》这一柄放大镜,去审视雅俗乐之间纠结牵缠的问题呢?

究竟《破阵乐》在雅俗谱系中何所依归?回溯此曲创作之初,本是带有胡乐性质的军歌、起自民间的俗乐,唐太宗将之提升至宫廷之中,成为兼具仪式性与娱乐性的燕飨之乐;高宗将此曲列入雅乐,用于郊庙,玄宗又将此曲以各种方式重新整编,因而教坊及法曲中的《破阵乐》已逐渐趋向于纯粹的俗乐了。清代徐养源《管色考》有云:

隋唐以后,俗乐胜于雅乐,俗乐虽俗,不失为乐;雅乐虽雅,乃不成乐。

以此印证于《破阵乐》,未必全然相合。以音乐性而言,雅乐所用《破阵》只余两遍,音乐性当然较为贫乏;燕乐大曲的《破阵》强调繁复的仪制,趋近于雅乐,但排场的堂皇富丽,歌舞乐的密切配合,却也显现了另一种形态的音乐之美;而玄宗时,不论是法曲、教坊、勤政楼前,各类的表演更以不同的形式体现了《破阵乐》在

^① 《噪音:音乐的政治经济学》,页 25。

音乐上无限可能。也许我们可以简单归纳:《破阵》之曲,由带有胡乐风格的俗乐走向燕乐,走向雅乐,最后依然要回归到俗乐的领域。玄奘对于《破阵乐》有如下的意见:“上备宗庙之乐,下人间里之讴。”^①自雅乐至俗乐,《破阵乐》在此中自由游走转换,这真是最切中肯綮的评语了。

结语

本文研究典籍中的《破阵乐》,经过董理爬梳,发现《破阵乐》一曲在唐代竟然有十余种不同的版本。以唐代的音乐制度为背景,本文一一剖析这些不同版本的《破阵乐》的来由、研探其创作时间背景,分析其乐风舞容,并由音乐发展大势,整体探讨《破阵乐》的音乐风格。

本文主要的创见在于探讨《破阵乐》创作及流变的意义。这一部分的讨论必须植基于前文对于各个版本琐细但精密的分析,本文深入探讨太宗、高宗、玄宗三代君王对待《破阵乐》的态度,并借用法国学者阿达利的理论,试图解读《破阵乐》在音乐社会学上的意义。我们发现,《破阵乐》是一种权力的象征,在仪式化的杀戮模拟中,旧秩序遭到颠覆,新秩序得以建立;反复演出的《破阵乐》,甚至成为唐人的集体记忆与文化符码。

整体观察《破阵乐》的流变,我们发现有两种几乎全然相反的力量,在背后拉扯操控着。最明显是权力,太宗以《破阵乐》实践“功成作乐”,使臣下畏威怀德,使异邦近悦远来,这都是鲜明的权力运作。高宗对于《破阵乐》的处置虽然出于父权的畏惧、阉割的焦虑,但其手段依旧是政治权力;《破阵乐》的停演、进入雅乐、另制《大定乐》,都是利用政治上独一无二的绝对权力,以使自我获得解脱。玄宗禀于爱好音乐的天性,将坐、立部伎定

^① 《大唐故三藏玄奘法师行状》,转引自《唐声诗》下册,页 14。

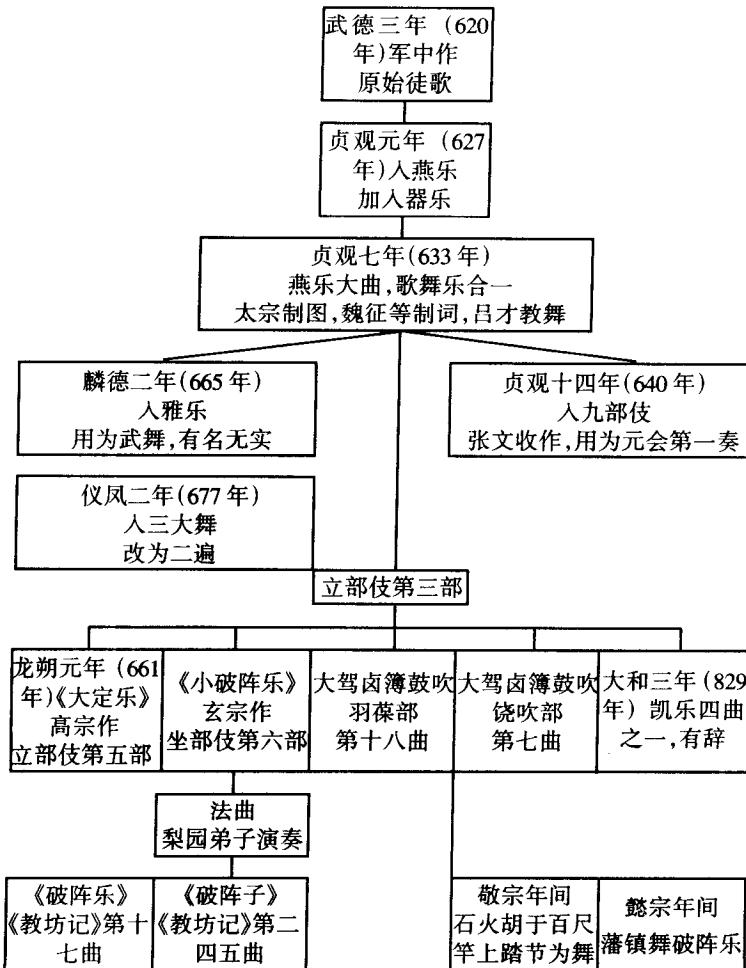
制,并以艺术手法突破百年老曲《破阵乐》的陈腐框架,创制了数种更具音乐性的新版《破阵乐》,能使他如此翻云覆雨,将音乐“玩”出各种花样的,依旧是当朝至尊所拥有的权力。

诚如上论,则音乐不过是政治播弄的傀儡而已,然而在《破阵乐》的例子里,我们看到了另外一种力量,那就是对于音乐性、音乐之美的需求;这种需求虽然因人而异,或隐而不显,但终究根植于人心。如吕才编制燕乐大曲《破阵乐》,将朴拙的军歌雕琢为繁复,体现了整齐华丽的歌舞排场之美。再如张文收创作“元会第一奏”的《燕乐》,以玉磬、方响表现弃武从文的《破阵乐》,三如勤政楼前绣衣宫女“雷鼓而出”,使太常工人叹服的器乐曲《破阵乐》。每一次的改编,都代表了唐代音乐家对于音乐之美的另一番探索与尝试;这种锲而不舍地追求,终使《破阵乐》逐渐褪去政治威权的外衣,回归其音乐之美。对于音乐之美的需求与期待,是《破阵乐》能流传两百余年,出现十余种不同变体新版的根本动力和理由。

回归到本论文所谓雅俗之乐的讨论。以《破阵乐》而言,同时兼包雅、俗二体,并沾染胡风;中国音乐史中最主要的雅、俗、胡三种音乐的类别,都出现在《破阵乐》里了。究竟雅乐与俗乐孰高孰下?在《破阵乐》中很难论断,一方面,尝试向俗乐靠近的各种版本摆脱了来自政治的束缚,必然呈现更活泼纯粹的音乐性;另一方面,趋近于雅乐的燕乐大曲结合歌舞乐,却又体现了另一种繁复之美。由此可见,雅、俗乐之间相互的濡染转换,并不代表了音乐性的高下变异。史籍诗文里针对雅俗乐的讨论,每每喟叹世风不古,雅乐沦丧,俗乐淫放;但透过本文对于《破阵乐》的研究,我们具体观察到雅俗乐是如何自由地交涉转化,于是不禁慨然领悟,这些区隔“雅”与“俗”的意见,不过是知识分子追怀往昔的浪漫情怀,不论他们如何大声疾呼,站在活泼流转、变动不居的音乐实体面前,他们的言谈都是乐声里的少数“噪音”罢了。

本文原发表于《第三届通俗文学与雅正文学全国学术研讨会论文集》(中兴大学中文系主编,台北:新文丰出版公司,2002年)页167—210。

《破阵乐》重要版本传承表



小妓携桃叶，新歌踏柳枝

——《杨柳枝》考

引言

《杨柳枝》之调，盛于中晚唐，文宗开成年间（836—840），白居易闲居洛阳，刘禹锡分司东都，二人所作《杨柳枝》传唱洛下，风行一时，乐天之作并且“传入乐府，遍流京都”^①。此后唐人接踵继起者无虑数十家，“文人才子，各炫其能，莫不条似舞腰，叶如眉翠”^②。晚唐司空图以之贺寿，南唐徐铉以之应制；温庭筠、裴诚作《新添声杨柳枝》，“饮筵竞唱其词而打令”^③。敦煌曲子词有杂言体《杨柳枝》，顾夐、张泌也有添声填实的《杨柳枝》。自刘、白以下，《杨柳枝》不但备受文人青睐，且数百年间，屡经迁化，其间进程，历历分明，是词中颇可注意的一调。

① 此二句见于河南尹卢贞和白居易《杨柳枝》诗小序，《全唐诗》点校本，北京：中华书局，1960年4月，卷四六三，页5270。

② 薛能：《杨柳枝》十首序，《全唐诗》卷五六一，页6518。

③ 范摅：《云溪友议》卷下《温裴黜》，《文渊阁四库全书》第1035册，页609。

但是《杨柳枝》一调究竟性质如何，仍有不同的意见。胡适之在《词的起源》一文中讨论“可信的中唐六调”，《杨柳枝》居其一^①，郑振铎将《杨柳枝》列为词的“启源时代的第二期”，是“拟仿胡夷里巷之曲”而“作为新词新语”^②。二家的说法代表了多数学者的意见，认为《杨柳枝》是中唐词体初起之时，具有代表性的词调之一。而萧继宗《评点校注花间集》在晚唐温庭筠《杨柳枝》八首之下注曰：

以下《杨柳枝》八首，实皆七言绝句，往日谱书，以《花间》入集，故混列入词。此八首具见温集诗中，则前人初不视为词，按其音节，既不异于诗，自不宜阑入词中，存而不论可也。^③

“往日谱书”“混列入词”的情形如清代王奕清的《钦定词谱》所言：

刘白倡和以后，为此词者甚多，皆赋柳枝本意，原属绝句，因《花间集》载此，故采以备调。^④

《钦定词谱》虽以为《杨柳枝》“原属绝句”，但肯定了后来采为词调。萧继宗则根本否定《杨柳枝》是词，认为“不宜阑入词中”，从而也否定了诸家以为《杨柳枝》是早期词调的看法。就以萧继宗所批评的温庭筠《杨柳枝》八首为例，至少可以发现以下三种不同来源：

① “可信的中唐六调”包括《三台》、《调笑》、《竹枝》、《杨柳枝》、《浪淘沙》、《忆江南》，见胡适：《词的起源》，《词学论荟》，台北：五南书局，1989年7月，页2—4。

② 郑振铎：《词的启源》，原载《小说月报》第二十卷第四期，收入《词学论荟》，页14—38。

③ 萧继宗：《评点校注花间集》，台北：学生书局，1977年1月。

④ 王奕清：《钦定词谱》，台北：洪氏出版社，卷一《杨柳枝》条。

- (1) 《花间集》卷二。
- (2) 《乐府诗集》卷八十一《近代曲辞三》。
- (3) 《温飞卿诗集笺注》《集外诗卷第九》。

三种来源代表了三种不同的性质认定,收入《花间集》为“诗客曲子词”^①,收入《乐府诗集》《近代曲辞》则为“声诗”^②,收入《温飞卿诗集笺注》则是绝句了。温集虽然成书较晚^③,但唐代白居易自己编次的《白氏长庆集》已将《杨柳枝》收入“律诗”类^④,显然唐人的确视之为诗。由此看来,《杨柳枝》一调,身兼诗、声诗、词三体;仅认定为三体之一,都不免失之一偏。如众所知,《杨柳枝》盛行的中、晚唐之世,正是诗、词二体递嬗之交,《杨柳枝》性质的复杂多元,正反映了由诗至词的演化变迁,其重要性迥非《杨柳枝》一调的问题而已。

关于《杨柳枝》的研究,任二北《唐声诗》、《教坊记笺订》、《敦煌曲初探》诸书均有讨论^⑤,施蛰存有《说〈杨柳枝〉、〈贺圣朝〉、〈太平时〉》^⑥,日本村上哲见也撰文《〈杨柳枝〉词考》^⑦,以上诸篇

① 见欧阳炯《花间集序》。

② 声诗,概指唐代合歌舞之齐言歌辞。任二北《唐声诗》(上海:古籍出版社,1982年10月)《弁言》:“《乐府诗集》之‘近代曲辞’,仅列唐声诗一小部分,视为乐府之尾闾而已。”可知《近代曲辞》所收即声诗。

③ 《温飞卿诗集笺注》(台北:里仁书局,1981年1月)由明末曾益编集作注,清初顾予咸加以补辑,康熙间其子顾嗣立补注重订,远较五代《花间集》及南宋《乐府诗集》为晚。

④ 《杨柳枝词》八首见《白居易集笺校》卷三十一《律诗》,页2167—2169。本文所引白居易诗均根据朱金城《白居易集笺校》(上海:上海古籍出版社,1988年),底本为宋绍兴刻七十一卷本《白氏长庆集》。

⑤ 参见《唐声诗》上编第五章《五、健舞》及下编第十三《七言四句》《杨柳枝》条,页526—539。《教坊记笺订》(上海:中华书局,1962年7月)页76,《杨柳枝》条。《敦煌曲初探》(上海:上海文艺联合出版社,1954年)第二章《曲调考证》《杨柳枝》条,页109—110,第四章《舞容一得》“酒令与打令”条,页156—161。

⑥ 《词学》第四辑,上海:华东师范大学出版社,1986年8月,页142—149。

⑦ 原作为日文,邵毅平翻译,收入王水照、保莉佳昭编选:《日本学者中国词学论文集》,上海:上海古籍出版社,1991年5月,页63—84。

中，以任二北的见解最具有开创性，村上哲见的论述较为完备。本章则欲结合现有资料，汇整诸家意见，做更细密深入的讨论。本章的重点有三：其一，厘清《杨柳枝》的渊源；其二，观察中、晚唐《杨柳枝》的应用与发展；其三，澄清《杨柳枝》的性质，并借此映照词体形成的若干问题。

一、唐代《杨柳枝》渊源辨误

施蛰存谈到《杨柳枝》的起源，以为“杨柳枝被谱入乐曲，成为歌辞的题材，其由来已很古”。并以《诗经》《陈风·东门之杨》（“东门之杨，其叶牂牂”）、《小雅·采薇》（“昔我往矣，杨柳依依”）等篇为例，说明杨柳在周代先民的歌咏吟叹中数见不鲜。^① 这是由题材内容着眼，追溯杨柳枝的意象起源。本章的重点在于《杨柳枝》的曲调渊源，因此不谈意象。爬梳文献，可以发现关于《杨柳枝》一调的渊源有如下几种说法：

- (1) 白居易所创。说见唐末段安节《乐府杂录》及南宋郭茂倩《乐府诗集》。
- (2) 出于盛唐教坊。说见元胡三省《资治通鉴注》及清王奕清《钦定词谱》。
- (3) 本于隋曲《柳枝》。说见后蜀何光远《鉴戒录》，南宋王灼（1081—1160年）《碧鸡漫志》采此说。
- (4) 源于六朝乐府《折杨柳》。《乐府诗集》卷八十一引唐代薛能（817？—？年）之说，任二北《教坊记笺订》列举六朝各类《折杨柳》，日本村上哲见亦倾向此说。

以上四说，在时代上以白居易的中唐为最晚，本文拟由近及远，由白居易上溯《杨柳枝》的渊源：

^① 《词学》第四辑，页142—149。在这篇文章中，施先生将《杨柳枝》的意象和曲调起源一体讨论。

(一) 白傅新唱的《杨柳枝》

段安节《乐府杂录》及郭茂倩《乐府诗集》分别记载了白居易首创《杨柳枝》曲调的说法：

《杨柳枝》，白傅闲居洛邑时作，后入教坊。（段安节《乐府杂录》《杨柳枝》条）^①

《杨柳枝》，白居易洛中所制也。《本事诗》曰：“白尚书有妓樊素善歌，小蛮善舞。尝为诗曰：‘樱桃樊素口，杨柳小蛮腰。’年既高大，而小蛮方丰艳，乃作《杨柳枝》辞以托意曰：‘永丰西角荒园里，尽日无人属阿谁。’及宣宗朝，国乐唱是辞。帝问谁辞？永丰在何处？左右具以对。时永丰坊西南角园中有垂柳一株，柔条极茂，因东使命取两枝植于禁中。居易感上知名，且好尚风雅，又作辞一章云：‘定知玄象今春后，柳宿光中添两星。’河南卢尹，时亦继和。”（郭茂倩《乐府诗集》卷八十一《近代曲辞三·杨柳枝》《序》）^②

两书都认定《杨柳枝》是白居易晚年闲居洛阳的创制。《乐府诗集》并引《本事诗》，缕述乐天晚年为歌伎樊素、小蛮赋《杨柳枝》一事，显然认为这首“一树春风千万枝”的“托意”之作就是《杨柳枝》一调的原唱。此诗见于《白居易集》卷三十七，诗曰：

一树春风千万枝，嫩于金色软于丝。永丰西角荒园里，尽日无人属阿谁。（《杨柳枝》）

《本事诗》又载唐宣宗（810—859年）听到“国乐唱是辞”，下诏取

① 收入《历代诗史长编二辑》，台北：鼎文书局，1974年2月，第一册，页33—89。

② 《乐府诗集》，台北：里仁书局，1980年12月，页1142。《本事诗》（《文渊阁四库全书》）原文与此处引文大同小异，兹不赘引。

洛阳永丰坊的柳树移植禁中，乐天遂又赋诗以志宣宗的知遇之恩。^① 此事哄传一时，乐天友人河南尹卢贞（778？—848？年）并有唱和之作。^② 白诗见于《白居易集》卷三七（《全唐诗》卷四六〇），诗曰：

一树衰残委泥土，双枝荣耀植天庭。定知玄象今春后，柳宿光中添两星。

卢贞的和诗见于《白居易集》卷三七，诗前有长题，《全唐诗》卷四六三将长题列为诗序，虽未提及樊、蛮二妓，对宣宗诏旨一事则有记载：

永丰坊西南角有垂柳一棵，柔条极茂，白尚书曾赋诗，传入乐府，遍流京都。近有诏旨取两枝植于禁苑，乃知一顾增十倍之价，非虚言也。因此偶成绝句，非敢继和前篇。

比较以上各段资料，段安节《乐府杂录》所谓“后入教坊”，《本事诗》所谓“国乐唱是辞”，以及卢贞所谓“传入乐府”，三句虽措辞不同，涵义则同。由此可以推论，段安节虽未细陈此事的前因后果，但《乐府杂录》的意见应和《乐府诗集》一样，也是源于《本事诗》这一段记载。《本事诗》的记载诚非子虚乌有，但并未论断《杨柳枝》之曲是白居易所制，更未指明“一树春风千万枝”是《杨柳枝》原唱。推想因为乐天这首作品引起宣宗垂注，甚至有诏取

^① 朱金城《笺校》认为“宣宗时白居易已卒”，这段记载“失实”。但乐天卒于846年八月，宣宗即位是846年三月，其间还有五个月的重叠。如果真无此事，又如何解释下文白居易和卢贞就此事而作的诗呢？

^② 卢贞曾任河南尹，与白居易素有往还。《白集》卷三六有《宴后题府中水堂赠卢尹中丞》（页2500），即为赠卢贞之作；《白集》卷三七《七老会诗》载：“河南尹卢贞，以年未七十，虽与会而不及列。”（页2563）可知卢贞也参与了所谓“七老会”。

永丰柳入禁中之事，传为一时佳话，使得段安节、郭茂倩有所误解，因而傅会成《杨柳枝》的起源了。

这首“一树春风千万枝”并非《杨柳枝》的原唱，白乐天也非《杨柳枝》的原创者，确然无疑；在刘、白二人的诗集里就可以找到如下的证据：

《杨柳枝》，洛下新声也。洛之小妓，有善歌之者，词章音韵，听可动人，故赋之。（白居易《杨柳枝二十韵》小序，卷三二）

小妓携桃叶，新歌踏柳枝。（白居易《杨柳枝二十韵》，卷三二，页2200）

《六么》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹，古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》。（白居易《杨柳枝》，卷三一）

塞北梅花羌笛吹，淮南桂树小山词。请君莫奏前朝曲，听唱新翻《杨柳枝》。（刘禹锡《杨柳枝词》，《全唐诗》卷三六五，页4113）

乐天既老又病风，乃录家事，会经费，去长物。妓有樊素者，年二十余，绰绰有歌舞态，善唱《杨枝》，人多以曲名名之，由是名闻洛下。籍在经费中，将放之。……（白居易《不能忘情吟·并序》，卷七一）

……乃目素兮素兮，为我歌《杨柳枝》。我姑酌彼金罍，我与尔归醉乡去来。（白居易《不能忘情吟》）

柳枝漫踢试双袖，……银泥衫稳越娃裁。……（白居易《刘苏州寄酿酒糯米，李浙东寄杨柳枝舞衫，偶因尝酒试衫，成长句寄谢》）

首先，乐天在《杨柳枝诗二十韵》的小序里说《杨柳枝》是“洛下新声”、“新歌踏柳枝”，刘、白的《杨柳枝》也有“听取新翻《杨柳枝》”、“听唱新翻《杨柳枝》”的诗句。在这些描述中，完全看不出乐天有原创者的口吻，只是客观记述了《杨柳枝》是当时洛阳新的流行歌曲而已。其次，在《不能忘情吟·序》里，乐天指出樊素“善唱杨枝”，时人因而“以曲名名之”，乐天又在诗中要求樊素“为我歌《杨柳枝》”。由这两条资料，可见在樊素被遣放之前、在白居易写作那首著名的“一树春风千万枝”之前，《杨柳枝》早已

流行于洛阳。又根据《白乐天年谱》，文宗大和七年（833年），乐天接到了李绅（772—846年）自江南寄来的《杨柳枝》舞衫，曾赋诗以谢。七年之后，文宗开成五年（840年）乐天六十九岁的春天三月，樊素才被遣去。^①此事更可说明《杨柳枝》之流行早于樊素被遣，而在文宗大和年间，《杨柳枝》不仅是“洛下新声”，并已流行江南，甚至有特制的舞衫了。

乐天虽非《杨柳枝》原创者，可是他和刘禹锡都为这首新曲撰写了不少新词，《杨柳枝二十韵》里所谓“才子与妍词”，正是此意。乐天之作并“传入乐府”，受到唐宣宗的青睐。以刘白二人文坛领袖的地位，加上天子青目，文士多情的轶闻推波助澜，更促成了《杨柳枝》的风行。所以，乐天对于《杨柳枝》虽无原创之功，其推扬促进之劳迹也是不可抹煞的。

（二）盛唐教坊的《杨柳枝》

《通鉴》卷二六四记唐昭宗赐朱全忠《杨柳枝辞》五首，元胡三省注曰：

唐人多赋《杨柳枝》，皆是七言四绝，相传以为出于开元梨园乐章。

清王奕清《钦定词谱》卷一在《杨柳枝》下也记载：

唐教坊曲名。按白居易诗注：“《杨柳枝》，洛下新声。”其诗云：“听取新翻《杨柳枝》”是也。薛能诗序：“令部妓作《杨柳枝》健舞”，复度新声，其诗云：“试蹋吹声作唱声”是也。盖乐府横吹曲有《折杨柳》名，此则借旧曲名，另创新声，后遂入教坊耳。

^① 见罗联添：《白乐天年谱》，台北：编译馆，1989年7月，页303及348。

所谓“开元梨园乐章”、“教坊曲”的说法,来自于唐崔令钦《教坊记》。《教坊记》著录盛唐教坊三百四十二曲,《杨柳枝》列在第三十七首,由此可知,盛唐教坊确实已有此曲。然而细玩《词谱》之说,仅说此曲“后入教坊”,显然它“借旧名,创新声”的时间更早于盛唐教坊。然则《教坊记》著录此曲,不过证明了盛唐之时已有了《杨柳枝》曲,不能断言此曲是盛唐教坊所创制,遑论考校其渊源何自,勾勒其背景内容了。因此,盛唐教坊并不是我们沿波讨源的终点,《杨柳枝》的渊源仍须继续向上追寻。

(三) 一曲亡隋的《杨柳枝》

此说见于后蜀何光远的《鉴戒录》卷七:

《柳枝》者,亡隋之曲。炀帝将幸江都,开汴河种柳,至今号曰“隋堤柳”,有是曲也。……(以下举胡曾“万里长江一旦开”及韩琮“梁苑隋堤事已空”二诗为例)。^①

南宋王灼《碧鸡漫志》已经信从其说^②,任二北也采用这个说法,但村上哲见对此颇不赞成,他说:

《鉴戒录》这一节,在题为《亡国之音》的章节中,与“《后庭花》者,陈亡之曲”云云,和“《思越人》者,亡吴之曲”云云并列,就此书的性质而言,可以认为它并不是在音乐史性的基础上立说的,而是为了丰富传说的内容而作的附会之说。^③

① 《鉴戒录》,《文渊阁四库全书》第1035册。

② 见《碧鸡漫志》卷五,《词话丛编》第一册,台北:新文丰出版公司,1988年2月,页117。

③ 原作为日文,邵毅平翻译,收入王水照、保莉佳昭编选:《日本学者中国词学论文集》,页69—70。

村上先生的意见言之成理，就此，本文还注意到另外一些层面：首先，《鉴戒录》是后蜀何光远之作，后蜀去隋已远，唐人又无相关记载，作者如何能在前无所承的情形之下，突然有此独到之见，提出《杨柳枝》一曲亡隋的说法？其次，此说没有指明“原唱”，也缺乏隋末演唱、演奏的记载以为佐证，所举的二例为晚唐胡曾、韩琮作品^①，也不能证明隋唐之际就有了《杨柳枝》。其三，唐人从来不曾说过《杨柳枝》是亡国之音，但却常将隋堤之柳作为隋代亡国的象征，最著名的例子如白居易《新乐府》的《隋堤柳》一篇，下题“悯亡国也”，类似的意见必然对何光远有若干启发。其四，何光远将《杨柳枝》载在《亡国音》条下，与《玉树后庭花》同列，其实是有其时代背景的。《鉴戒录》卷七《亡国音》条记载前蜀后主王衍（899—926年）荒淫无道的情状：

内臣严凝月等竞唱《后庭花》、《思越人》，及搜求名公艳丽绝句，编为《柳枝》，君臣同座，悉去朝衣，以昼连宵，弦管喉舌相应，……是时淫风大行，遂亡其国。^②

类似的记载也见于张唐英（1029—1071年）《蜀梼杌》^③，由此可知，好唱《杨柳枝》是王衍的亡国“罪证”之一，当时已有亡国之音的说法^④，所以，何光远之说，是对于前蜀亡国的情感投射，而不是理性的历史考据，出于附会渲染的可能性是很大的。

① 胡曾，生卒年不详，唐懿宗咸通年间进士及第。韩琮，生卒里籍均不详，穆宗长庆四年登进士第，懿宗咸通中仕至右散骑常侍。二人为晚唐诗人。

② 《鉴戒录》，《文渊阁四库全书》第1035册。

③ 见《蜀梼杌》，《文渊阁四库全书》第1035册。

④ 《蜀梼杌》及《鉴戒录》都记载时人林宰写了一篇《十在》文来劝谏王衍，“十在”之一曰：“有严凝月在，唱亡国之音。”而《杨柳枝》就是王衍及严凝月所爱唱的曲子之一。

(四) 传自乐府的《杨柳枝》

《乐府诗集》卷八一《杨柳枝》序，先征引了《本事诗》白居易和小蛮、樊素的轶事(见前引)，以下又曰：

薛能曰：“《杨柳枝》者，古题所谓《折杨柳》也，乾符五年，能为许州刺史，饮酣，令部妓少女作《杨柳枝》健舞，复赋其辞为《杨柳枝》新声云。”

这一段话是薛能《柳枝词》的小序，最可注意的是“《杨柳枝》者，古题所谓《折杨柳》”这句话，这是将唐代《杨柳枝》与六朝乐府《折杨柳》联系起来的最早资料。翻检《全唐诗》卷五六一《柳枝词》，序文由“乾符五年”开始，并没有前面“古题所谓《折杨柳》”一句，然而《乐府诗集》的成书远较《全唐诗》为早，即使我们无法断言薛能是否有此一说，至少可以推论，类似的意见在郭茂倩时已然有之。清王奕清《钦定词谱》及沈雄《古今词话》在论《杨柳枝》时也都分别提到了乐府《折杨柳》^①，但直到近代任二北的《教坊记笺订》才提出了一个讨论的架构：

《杨柳枝》，本于隋曲《柳枝》，《碧鸡漫志》五已考。古曲有两种《折杨柳》：一胡歌，乃汉鼓角横吹曲；一华声，如相和大曲之《折杨柳行》、及清商曲之《月节折杨柳歌》等，详《乐府诗集》二二。(《教坊记笺订》，页 76)

任二北在肯定《杨柳枝》来自于上文所谓“一曲亡隋”的隋曲《柳枝》之余，另外提及六朝乐府里的两类《折杨柳》，其一是古曲“胡

^① 王奕清《钦定词谱》卷一，见前引。沈雄《古今词话》(《词话丛编》第一册)《词辨》卷上《柳枝·寿杯词》：“乐府作《折杨柳》，为汉代歌横吹曲，……盖边词别曲也。”(页 891)

歌”《折杨柳》，其二是“华声”《折杨柳行》、《月节折杨柳歌》。在此，任先生虽未断言这两类相关古曲与唐曲《杨柳枝》的关系，但列在此处，已暗示了乐府《折杨柳》为唐曲《杨柳枝》渊源的可能性，其说将研究导向了《乐府诗集》所收的各种《折杨柳》曲调。今观《乐府诗集》卷二二《横吹曲辞二·汉横吹曲》所收《折杨柳·序》：

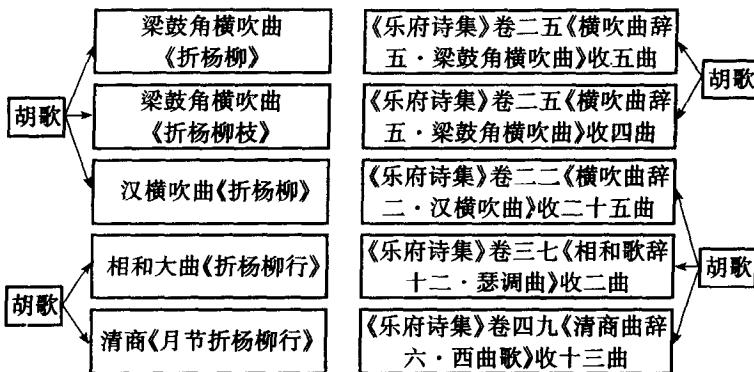
《唐书》《乐志》曰：“梁乐府有胡吹歌云：‘上马不捉鞭，反拗杨柳枝。下马吹横笛，愁杀行客儿。’此歌辞元出北国。”即鼓角横吹曲《折杨柳枝》是也。《宋书》《五行志》曰：“晋太康末，京洛为《折杨柳》之歌，其曲有兵革辛苦之辞。”按：古乐府又有《小折杨柳》，相和大曲有《折杨柳行》，清商四（按：当为“西”之误）曲有《月节折杨柳歌》十三曲，与此不同。（《乐府诗集》卷二二《折杨柳》小序）

细观此序，郭茂倩将相关各曲大别为两个系统，在郭茂倩的“按语”以上，是与本题所收“汉横吹曲”《折杨柳》“有关”的“梁鼓角横吹”《折杨柳枝》和《折杨柳》；在按语以下，则是“与此无关”的“古乐府”、“相和大曲”、“清商西曲”等三种《折杨柳》。^①除了“古乐府”《小折杨柳》《乐府诗集》未收，无法讨论以外，其余五种可以列表类分如下：

以上五种《折杨柳》，确实有任二北所谓“胡歌、华声”二系统，但自汉末魏晋以来，雅、胡、俗三种音乐的界限日益模糊，胡声入雅乐者有之，胡声入俗乐者亦有之，“胡歌”与“华声”交流杂糅的情形十分明显。^②此处所论诸调，大抵流传已久，其间由华

^① 任二北《唐声诗》又增加一首“梁倚歌五言四句之《攀杨柳枝》”，《下编》页530。即《乐府诗集》卷四九《攀杨枝》，但此歌仅一首，且郭茂倩并未列入《折杨柳》体系中，因此本文不列入。

^② 参见本书《绪论——唐代音乐的先声》，以及拙作《由雅、俗、胡乐之文化论晋室南迁至隋初之音乐发展》，《陈奇禄院士七秩荣庆论文集》，台北：自印本，1992年5月，页153—171。



声转为胡歌者有之，由胡歌转为华声者亦有之；仅大别为胡华二类，并不能呈现其流变的全貌，因此，上表除了循任二北列出“胡歌、华声”二类，又依南北朝时各曲的流行地域为准则，分为“南朝之乐”、“北地之歌”二类。^①以下就一一检索各曲的背景流传，并探究各曲与唐人《杨柳枝》之间潜在的可能关系。下文先就“南朝之乐”三种加以讨论。

1. 汉横吹曲《折杨柳》

《乐府诗集》卷二二收汉横吹曲《折杨柳》二十五曲，其中二十一首为五言八句，且唐以前作品均为此一形式，可以认定五言八句是其定型。

据《乐府诗集》卷二一引《晋书·乐志》，此即张骞通西域带回，而经李延年“因胡曲更造新声”的“二十八解”之一，也是后来

^① 称为“南乐之歌”不尽合宜，因为其中的相和大曲《折杨柳行》后来转变为器乐曲，姑命名为“南朝之乐”，以免与先秦的“南音”及元明以下的“南曲”相混淆。

保留在俗乐的十首之一^①，任二北因而列在胡乐。《乐府诗集》在《晋书·乐志》引文后注明“其辞后亡”，集中所收最早作品是梁元帝的作品，以下还包括陈后主、徐陵、乃至于唐代张九龄、李白、孟郊、张祜等人之作。既然歌辞早亡，则曲调是否存在也成问题，村上哲见以为这二十余首作品“应该看做是据传统的乐府题而作的古体诗”^②，正是立足于曲辞皆亡的立场上而作的推论。果如村上先生所论，则这首《折杨柳》已不复是用佐清欢的歌曲，仅是案头玩赏的文字而已，是如同唐人新乐府一类的作品。这种说法，针对唐人所作的《折杨柳》是可以成立的，但以南朝之作而言，则仍有疑义。《乐府诗集》仅谓“其辞后亡”，则其曲应仍有流传；这二十五首《折杨柳》中有一首陈代徐陵的作品，有句曰：“江陵有旧曲，洛下作新声。”既然徐陵所赋者为《折杨柳》，则诗中的“江陵旧曲”极有可能就是指本曲了。据此，似乎直到陈代，南朝江陵仍然保存了《折杨柳》旧调，至于“洛下作新声”，则是起于京洛的另一种《折杨柳》，说见下文。

《折杨柳》原是“胡歌”，但在中国流传已久，即使我们认定江陵仍保有《折杨柳》旧曲，时历世变，其曲能维持多少胡乐犷放的风格、汉代横吹的韵味，是很令人质疑的。其作者是以梁元帝为首的南朝文人，就文辞风格来看，已是一派南朝清绮轻艳之风了。因此，本文列为“南朝之乐”，由文辞风格形式和乐曲传承两方面来看，都无法确立此曲和唐代《杨柳枝》的必然关系。

^① 《乐府诗集》卷二一引《晋书·乐志》之文，其实相关资料最早应是《古今乐录》，为《后汉书·班超传》注文所征引，曰：“横吹，胡乐也。张骞入西域，传其法于长安，唯得‘摩河兜勒’一曲，李延年因之更造新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边将，万人将军得之。在俗用者有黄鹄、陇头、出关、入关、出塞、入塞、折杨柳、黄覃子、赤之杨、望行人十曲。”其文后来为《晋书·乐志》袭用。

^② 原作为日文，邵毅平翻译，收入王水照、保莉佳昭编选：《日本学者中国词学论文集》，页 75。

2. 相和大曲《折杨柳行》

《乐府诗集》卷三十七收《折杨柳行》四首,列在《相和歌辞·瑟调曲》,首篇为古辞《默默》,次为魏文帝曹丕所赋《西山》;《折杨柳行》是曲调,《西山》、《默默》则是配入曲调的歌辞。四首皆五言四解,以魏文帝《西山》为例,一解为六句。各首长短不一,四解在十四句至二十二句之间。

《折杨柳行》同书卷二二又称为“相和大曲”,此种称谓的不同并非郭茂倩自相抵牾,“瑟调”是就乐曲的调高或调式而言^①,“相和大曲”则是就演出和乐曲的形式而言。《乐府诗集》卷三六引王僧虔《技录》列有瑟调曲曲目,其中就有《折杨柳行》,而相和大曲最早的纪录——《宋书·乐志》“大曲十五曲”之下,也有《西山》、《默默》二篇,所以《折杨柳行》是一首瑟调的相和大曲。^②

所谓的“相和曲”来自于“汉世街陌讴谣”,最早都是民歌,且是徒歌^③;后来才转为大曲。这首《折杨柳行》的情形又更为特殊。郭茂倩《折杨柳行》小序里转引王僧虔《技录》,说明这首曲调“今不歌”。村上哲见以为“不歌”表示曲调“不存”,其文字是“拟古乐府的范本”^④,因此与唐人《杨柳枝》无关。这种理解当然不无可能,但更可能的是,曲调犹存,只是变成了“但曲”,即有

① 清商三调学者或以为是调式,如林谦三《隋唐燕乐调研究》(收入《近古文学概论等三书》,台北:鼎文书局,1974年)、张世彬《中国音乐史论述稿》(香港:友联出版社,1974年),夏野《关于“瑟调”的调式及陈仲儒的“奏议”的校勘问题》(《音乐研究》总33期,1984年第2期,页108—112)。或以为指调高,如丁承运《清、平、瑟调考辨》,《音乐研究》总31期(1983年第4期),页72—81,90。

② 参见丘琼荪:《汉大曲管窥》,收入《中古文学概论等五书》,台北:鼎文书局,1977年2月。丘先生将《宋书·乐志》里有关相和大曲的叙述转化为一完整的表格,有助于理解大曲的形式特质,参见页5—6。

③ 《宋书·乐志》:“《尔雅》曰:‘徒歌日谣。’凡乐章古辞,今之存者,并汉世街陌讴谣,《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属是也。”

④ 原作为日文,邵毅平翻译,收入王水照、保莉佳照编选:《日本学者中国词学论文集》,页77。

声无辞的器乐曲，习惯上不再演唱了。类此由歌曲转为器乐曲的曲子，通常都是旋律动听，音节繁复的作品，因为乐曲本身已足动人，也因为声腔曲折，歌唱不易，所以才会逐渐形成“不歌”的传统。此例在音乐中并非罕见，现今流传于闽南台湾的古典音乐——南管中的“指”即是如此。^①

这首《折杨柳行》是“相和大曲”，《宋书·乐志》所谓“丝竹更相和，执节者歌”，是其演出乐队的基本架构，根据《乐府诗集》卷三六引《古今乐录》，瑟调曲的乐器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶等七种，张永《元嘉正声技录》：“未歌之前有七部，弦又在弄后。”同时大曲又必是舞曲。根据这些记载，可以概略想像《折杨柳行》的演奏，虽不歌而有舞，乐曲结构庞大，乐器编制众多，极音韵声乐之美听与视觉之动人。据此，瑟调曲《折杨柳行》似与唐人《杨柳枝》无关，其理由不是因为其曲“不歌”或“不存”，而是因为相和大曲的体制庞大繁复，与唐代小曲《杨柳枝》确实难以建立直系嫡传的血缘之亲。

3. 清商《月节折杨柳歌》

《乐府诗集》卷四十九收十三首，列在《清商曲辞·西曲》。西曲是南朝“荆、郢、樊、邓”之间的歌谣，萧涤非列在“南朝前期乐府（晋宋齐）”之中。^②此曲是组诗套曲，以十三首代表一年十二个月加上闰月，故谓“月节”。其形式已为长短句，每首第四句均为“折杨柳”三字；其押韵第一句与第三句押，第四句“折杨柳”换韵，第六句协柳字。如下例：

^① 南管中的“指”，或称“指套”，是所谓“声乐套曲”，将戏曲中动听的只曲数首缀集成套，以供演唱，但目前只作为清奏，久已不唱，正是由歌曲转为器乐曲的例子。参见拙作《南管音乐体制及历史初探》，收入《台大文史丛刊》（台北：台湾大学，1986年6月）。

^② 见《汉魏六朝乐府文学史》（台北：长安出版社，1976年10月）第五编《南朝乐府》，页221—223。

春风尚萧条,去故来入新。苦心非一朝,折杨柳,愁思满腹中,历乱不可数。(佚名,《正月歌》)

萧所谓“体似变化,而律极谨严”,是南朝乐府中少见的特殊形式。这样句式长短参差,押韵形式特别的歌曲,与唐代七言四句《杨柳枝》恐怕也是不能侔合的。

以上讨论的三种《折杨柳》,由文辞风格或表演形式等各方面来观察,与唐人《杨柳枝》都缺乏明显的关系,由音乐上来看,更充分印证了这种说法。这三首都是所谓的“南朝之乐”,南朝之乐在隋唐以后,流传不广,是不争的事实,《旧唐书·音乐志》云:

清乐者,南朝旧乐也。永嘉之乱,五都沦覆,遗声旧制,散落江左。宋梁之间,南朝文物,号为最盛;人谣国俗,亦世有新声。后魏孝文、宣武、用师淮汉,收其所获南音,谓之清商乐。隋平陈,因置清商署,总谓之清乐,遭梁陈亡乱,所存盖鲜。隋室以来,日益沦缺。

上文所论的“汉鼓吹曲”《折杨柳》及“相和大曲”《折杨柳行》,是“散落江左”的“遗声旧制”,而清商曲《月节折杨柳歌》就是“人谣国俗”的“新声”了。这些南朝之乐,在隋文帝平陈之时,虽然被文帝许为“华夏正声”,但终究逃不过日渐消亡的命运,隋代以下,更是“所存盖鲜”,“日益沦缺”了。当然,《旧唐书·音乐志》所谓的“清乐之歌阙焉”,所阙的是“清乐之歌”,是其歌辞歌法,未必是“清乐”的乐曲本身;换言之,歌辞歌法虽失,其乐曲仍有可能为其他乐种乐曲吸收,或转为器乐曲,改变形式继续流传,但后人却不易由载籍中考证其流传变迁之迹。所以,无数南朝之曲,就这样在隋唐之际音乐变迁的巨浪中默然无声地消失了痕迹,上述三种南朝《折杨柳》恐怕也在其中之列。因此,想要由音

乐上肯定这三种《折杨柳》与唐人《杨柳枝》的关系，恐怕也是徒劳无功的。

至此，本文分别论述了《杨柳枝》四种可能的渊源：(1)白乐天新创；(2)唐教坊所传；(3)源于隋代；(4)起于六朝乐府中的“南朝之乐”《折杨柳》。就上文的分析所得，可知这四种说法都是难以成立的。然则《杨柳枝》最后一种可能的渊源，就是六朝乐府中的“北地之歌”《折杨柳》了，下文试申论之。

二、唐代《杨柳枝》源于北朝《折杨柳》蠡测

(一) 北朝乐府《折杨柳》与《折杨柳枝》

本节拟探析唐代《杨柳枝》与“北地之歌”《折杨柳》之间的关系。根据前文图表，“北地之歌”包括《折杨柳》及《折杨柳枝》二曲，同列于《乐府诗集》卷二十五“梁鼓角横吹曲”。所谓的“梁鼓角横吹曲”并非南朝梁作，而是道地的北歌，萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》有清楚的说明。^①《乐府诗集》卷二十五“梁鼓角横吹曲”下收《折杨柳》五首，《折杨柳枝》四曲，其文辞风格都充满北朝民歌清劲刚健之气，形式均为五言四句，连歌辞都十分类似：

《折杨柳》第一首：

上马不捉鞭，反折杨柳枝。蹀座吹长笛，愁杀行客儿。

《折杨柳枝》第一首：

^① 《汉魏六朝乐府文学史》：“所谓‘梁鼓角横吹曲’者，实皆北歌，非梁歌也。今歌辞中有‘我是虏家儿，不解汉儿歌’，及长安、渭水……诸北方地名，皆可为证。是此种北歌，固尝先后输入于梁陈，故智匠作乐录时，因题曰‘梁鼓角横吹曲’耳。歌是北歌，而保存之者则南人也。”（第六编《北朝乐府——附隋》，第一章《概论》，页249—253）。

上马不捉鞭，反拗杨柳枝。下马吹横笛，愁杀行客儿。

既然歌辞如此相似，两者背景如何？关系如何？值得推究。《乐府诗集》卷二二《折杨柳》《序》云：

《唐书·乐志》曰：“梁乐府有胡吹歌云：‘上马不捉鞭，反拗杨柳枝。下马吹横笛，愁杀行客儿。’此歌辞元出北国。”即鼓角横吹曲《折杨柳枝》是也。《宋书·五行志》曰：“晋太康末，京洛为《折杨柳》之歌，其曲有兵革苦辛之辞。”

在此，郭茂倩引《旧唐书·音乐志》、《宋书·五行志》来说明二曲的渊源。有关《折杨柳枝》的记载并不具体，只知是一首“胡吹”，“歌辞元出北国”，当是五胡乱华、晋室南迁以后的乐曲。另一首《折杨柳》的来源背景就清楚多了。《宋书·五行志》曰：

太康末，京洛始为《折杨柳》之歌，其曲始有兵革苦辛之词，终以禽获斩截之事。是时三杨贵盛而族灭，太后废黜而幽死。

原来《折杨柳》是西晋太康（280—289年）末年流行于京城洛阳的歌谣，歌辞与后来三杨族灭一事有关。^①是时五胡尚未入侵中原，此曲仍是汉歌，并非胡声，在时代上早于北国胡吹的《折杨柳枝》。

前引徐陵诗：“江陵有旧曲，洛下作新声”，所谓“洛下新声”，有可能是指这首《折杨柳》。盖徐陵之时，《宋书》已然成书，所以诗中引用了《五行志》“京洛”之说法，徐陵自豪于南朝还能保留

^① “三杨”指武帝悼皇后之父杨骏，及其弟杨珧、杨济，惠帝贾后诬之为乱，宗族亲党被诛者数千人。太后绝膳而死。见《晋书》卷三十一《后妃传上》，卷四十《杨骏传》。《杨柳枝》曲辞先出，却与后来三杨族灭一事相合，因此《宋书》卷《五行志》列于“诗妖”中。

汉代旧曲,而北方所传,已是后世新声了。

由以上的简单资料已可察知,这首产生于西晋末年的《折杨柳》有非常曲折的演化过程。此曲起自西晋,原非胡歌,如果不是后来转变为胡歌,则根本不应列在“鼓角横吹”中,也不应有“我是虏家儿,不解汉儿歌”这类歌辞。事实上,观察现存《折杨柳》歌辞,在内容上多是“健儿须快马”、“担鞍逐马走”的豪情胜慨,纵是相思之情,也是“愿为郎马鞭”的坦率陈告,这种以马为命的胡地色彩、伉爽劲健的北国风情,与原本为“兵革苦辛”、“禽获斩截”的内容大相径庭,可见其歌辞内容迥非原貌,也已演化为胡歌了。歌辞又有“蹀座吹长笛”,显示本非胡歌的《折杨柳》在转为胡歌以后,采用了横吹的长笛为主要乐器,也因此才能列入“鼓角横吹”之中。审视《折杨柳》的变化,不论在歌辞上、乐器上,都显示了向胡乐靠近的倾向,这也正是北朝“以胡入俗”风潮的具体表现。^①

经过上述分析后,不禁令人怀疑《折杨柳》与《折杨柳枝》可能有传承的关系。理由如下:一、《折杨柳枝》是来源不明的“胡吹”,《折杨柳》“胡化”的情形又昭然若揭,而两者留存至今的寥寥数曲中又有几近雷同的歌辞。二、两者都以横笛为主要乐器,歌辞已清楚说明这一点。三、就时代看,二者在时代上有明显的前后之别,足以构成传承的系统。四、《乐府诗集》卷二五引《古今乐录》,只录了《折杨柳》一曲,列在“梁鼓角横吹曲”六十六曲的“歌”类,较晚的《折杨柳枝》却未曾著录,就此,陆侃如曾提出质疑^②;可能两首本为一首,所以《古今乐录》只著录了较早的

^① 参见本书《绪论——唐代音乐的先声》,以及拙作《由雅、俗、胡乐之文化论晋室南迁至隋初之音乐发展》,《陈奇禄院士七秩荣庆论文集》,台北:自印本,1992年5月,页153—171。

^② 陆侃如《乐府古辞考》(收入《中古文学概论等五书》,台北:鼎文书局,1977年2月)在《折杨柳枝歌》五首下加按语:“此篇不载于《古今乐录》,不知何故,第三四两曲,与《木兰诗》相似。”(页81—82)

《杨柳枝》。五、再就《乐府诗集》论，郭茂倩虽然分为两曲，但对《折杨柳枝》的来龙去脉却无以交代，只能泛指是出于北国的“胡吹”云云；而其小序先叙《折杨柳枝》，复论西晋《折杨柳》，就其行文看来，未尝不可以设想成后半《折杨柳》是前半《折杨柳枝》的补充说明，那么就是补述了《折杨柳枝》的源头了。推想西晋京洛民谣的《折杨柳》在北朝诸胡入主之后，一方面歌辞内容转变为胡儿快马的刚健风格，一方面又采用了长笛横吹的乐器，于是就另外出现了《折杨柳枝》之名。

以上是就歌辞及文献察考《折杨柳》由华声至胡歌的转变，由音乐变迁的大势着眼，更能证成上述这种说法。

北朝是诸胡竞起的局面，在诸胡“乐操土风”的背景之下，胡乐遂成为乐坛主流^①，以北魏为例，除了太祖道武帝拓跋珪时的鲜卑族史诗“真人代歌”外^②，其“国伎”竟是来自西陲的“西凉乐”^③。《魏书·乐志》载世祖拓跋焘灭北凉沮渠蒙逊，“得其伶人、器服，并择而存之”，这是西凉乐进入中原之始。《魏书·世祖纪》又载世祖平凉后，徙凉州之民三万家于京师。仅此一例，可以见出，胡乐之进入中国，并非只流行于宫廷贵族之间，而是由朝廷而民间，上下普遍的熏习陶染，终于形成全面的风行响应，蔚为一时的风尚，《隋书·音乐志》记北朝后期北齐的风气曰：

（齐）杂乐有西凉、鼙舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦，及

① 《隋书·音乐志》：“魏氏来自云朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗。至道武帝皇始元年，获晋乐器，不知采用，皆委弃之。”

② 《魏书·乐志》：“凡乐者，乐其所自生，礼不忘其本，披庭中歌‘真人代歌’，上叙祖宗开基之所由，下及君臣庶兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。”有关北朝的音乐变衍，均请参见拙作《由雅、俗、胡乐之文化论晋室南迁至隋初之音乐发展》一文，《陈奇禄院士七秩荣庆论文集》，台北：自印本，1992年5月，页153—171。

③ 《隋书·音乐志》载西凉乐“至魏、周之际，遂谓之国伎”。开皇间“七部乐”中的西凉乐也径称“国伎”。

歌舞之伎，自文襄（高澄，亡于549年）以来，皆所爱好。

寢至北朝末年，胡风更盛。《旧唐书·音乐志》载：

自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。^①

既然胡乐是“皆所爱好”，所以北朝的流行音乐数百首，大都用了西凉乐或龟兹乐来演奏，此处所谓的“用”，包括了胡乐器的采用、乐曲形式的取法、编曲配器的摹拟等。在胡乐如此流行的氛围之下，原本的中原歌谣不免胡化，西晋末的《折杨柳》殆即在如此环境之下，改成了胡儿快马的北国歌辞，并以广受爱好的横笛来演奏，也是不足为奇的。《折杨柳》和《折杨柳枝》，则是在“华声”转为“胡歌”的过程中衍生的不同名字罢了。为求单纯，以下的论述就以《折杨柳》来称代此二曲。

（二）北朝乐府《折杨柳》与唐代《杨柳枝》

上节推论北朝乐府的《折杨柳》与《折杨柳枝》本为一曲，原为西晋末的华声，后来变为胡曲。此曲与横笛的关系密切是毋庸置疑的；因为二曲都列在“鼓角横吹”之中，二曲的歌辞又都有“吹长笛”、“吹横笛”的描述，《旧唐书·音乐志》的记载更强化了这种认知。《旧唐书·音乐志》曰：

横笛，小篪也。汉灵帝好胡笛，五胡乱华，石遵玩之不绝音。《宋书》云：“有胡篪出于胡吹。”则谓此。梁胡吹歌云：“快马不须鞭，反插杨柳枝。下马吹横笛，愁杀路旁儿。”此歌舞元出北国之横笛，皆去其

^① 《新唐书·礼乐志》也有完全相同的记载，所不同的是“皆用西凉乐”、“皆用龟兹乐”，作“皆西凉乐”、“皆龟兹乐”。《旧唐书》所载与《通典》卷一四六同，且更合乎实情。

觜；其加觜者，谓之“义觜笛”。

这一段资料也见于《通典》卷一四四，文字微有出入。这段记载是在介绍“八音”中“竹”类的“横笛”。在这样解说乐器的段落里引用了《折杨柳》歌辞，可见《折杨柳》不但是横笛曲，更是无数横笛曲中的名作，所以才被史家著录下来，则《折杨柳》在当时之脍炙人口、广受爱好，恐也非一般等闲小曲可以企及的。所以，如果说横笛是《折杨柳》曲的灵魂，反过来也可以说，《折杨柳》曲表现了横笛这种乐器的神髓。横笛与杨柳，就这样在中国文学里紧密地勾连在一起了。

笛属乐器是相当复杂的乐器家族，《折杨柳》所用的是哪一种笛子呢？《旧唐书》载《折杨柳》为“横笛”名曲，前引《折杨柳枝》歌辞却作“长笛”，入唐之后，又经常有“羌笛”吹《杨柳》的记载，必须稍加分别。

《周礼·春官·笙师》：“掌教……箎、箠。”郑玄注：“杜子春读箠为涤荡之涤，今时所吹五空竹箠。”“箠”即后世之“笛”，东汉马融《长笛赋》引丘仲之言，明确指出所谓“长笛”是“直笛”，《长笛赋》曰：

近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已。……。刻其上孔通洞之，裁以当树便易持。易京君明识音律，故本四孔加以一。

根据马融赋，中国之笛似是传自羌中，传入中国后又经过“识音律”者如京房等的改良；由“刻其上孔”看来，羌笛与这种中国长笛都是直持而吹口在上的直笛。^① 中国的横笛，原名“横吹”，是张骞通西域所带回的，《折杨柳》所用的笛，正是这种来自于西域的横持横吹之笛。《折杨柳枝》歌辞虽称“长笛”，但并非马融《长

^① 参见[日]林谦三：《东亚乐器考》，香港：香港书店，1962年，页336—339。

笛赋》的竖吹长笛，唐诗中经常出现“羌笛”，所指的也是横笛，而不是《长笛赋》里的竖吹羌笛。

论述至此，我们可以确定，《折杨柳》既是横笛名作，所传必广；如前所述，周隋之际，管弦杂曲数百首，均为龟兹、西凉之乐，可知胡乐已成隋唐音乐的主流^①，则此曲传入唐代的可能性是相当大的。因此，这首“北地之歌”的《折杨柳》颇有可能是盛唐以下《杨柳枝》的渊源。这是由北朝往下推论；如果反过来分析唐代资料并向上追溯，也可得到同样的结论，理由有如下三点：

1. “笛吹杨柳”的传统

《折杨柳》为笛中名曲，而唐人《杨柳枝》不偏不倚也是一首笛曲，以下诗句可为例证：

取来歌里唱，胜向笛中吹。（白居易《杨柳枝二十韵》，《白居易集笺校》卷三二，页 2200）

好吹杨柳曲，为我舞金钿。（刘禹锡《酬乐天醉后狂吟十韵》《全唐诗》卷三六二，页 4093）

柔娥幸有腰肢稳，试踏吹声作唱声。（薛能《柳枝词》，《全唐诗》卷五六一，页 6519）

虽然这两首曲子都是以“杨柳”为名的笛曲，但一为北朝，一属唐代，也可能是不同时代的不同笛曲，仅仅曲名无意偶合而已，尚不足以证明这两首乐曲有血脉相连的传承关系，但如果我们将证明，有一首以“杨柳”为名的笛曲，自六朝至唐，始终流行不衰，那么，北朝《折杨柳》与唐人《杨柳枝》为同一曲的可能性就大增

^① 如《隋书·音乐志》也记载了龟兹乐的流行：“开皇中，其器大盛于民间，时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估炫公王之间，举时争相慕尚。高祖病之，谓群臣曰：‘闻公等皆好新变，所奏无复正声，此不祥之大也。……。乐感人深，事资和雅，公等对亲宾宴饮，宜奏正声，声不正，何可使儿女闻也。’帝虽有此敕，而竟不能救焉。”

了。根据本文的观察,自北朝《折杨柳》起,诗歌中果然隐隐有一个“笛吹杨柳”的传统,至中晚唐犹未中辍。论及《折杨柳》,学者每追溯至《三辅黄图》“折柳赠别”的典故^①,但细观北朝乐府这一首《折杨柳》,与赠别殊无关系,反倒是歌辞中的“反折杨柳枝”、“下马吹横笛”,将“杨柳”与“横笛”建立了紧密的联系。在此之前,诗歌中并无“笛吹杨柳”的记载;在此之后,凡是提及“笛吹杨柳”的,所指称的应当就是这一首《折杨柳》了,并且从而扩展到其他胡乐器如觱篥、胡笳、芦管等吹管乐之上。以下是六朝至唐代中晚,诗歌中“笛吹杨柳”(包括其他吹管胡乐)的例子^②:

欲与梅花歌一曲,共将长笛管中吹。(庾信《杨柳歌》,《庾子山集》卷五)

……高枝拂远雁,疏影度遥星,不辞攀折苦,为人管弦声。(杜之松《敬和卫尉于卿咏柳》,《全汉三国晋南北朝诗》下,《全隋诗》卷三,2007)

羌笛写龙声,长吟入夜清。……逐吹梅花落,含春柳色惊。(宋之问《咏笛》,《全唐诗》卷五二,页643。一属李峤作)

秦中花鸟已应阑,塞外风沙犹自寒。夜听胡笳折杨柳,教人意气忆长安。(王翰《凉州词》,卷一五六,页1605)

黄河远上白云间,一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳,春风不度玉门关。(王之涣《凉州词》,《全唐诗》卷二五三,页2849)

南山截竹为觱篥,此乐本自龟兹出。……变调如闻杨柳春,上林繁花照眼新。(李颀《听安万善吹觱篥歌》,《全唐诗》卷一三三,页1354)

① 《三辅黄图》卷六《桥》:“霸桥,在长安东,跨水作桥,汉人送客至此桥,折柳赠别。”

② 以下所举各例,部分已被今人注解为“演奏《折杨柳》”、“演奏《杨柳枝》”如李颀、岑参、刘长卿、杜甫、刘商等诗,分别见《唐代乐舞书画诗选》,北京:北京语言学院出版社,1988年8月,页65、71、81、83;《唐代音乐舞蹈杂技诗选释》,北京:人民音乐出版社,1991年3月,页13、39、92。

谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城，此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。（李白《春夜洛城闻笛》，《全唐诗》卷一八四，页 1877）

横笛能令孤客愁，渌波淡淡如不流。……又吹杨柳激繁音，千里春色伤人心。（刘长卿《听笛歌》，《全唐诗》卷一五一，页 1575）

吹笛秋山风月清，谁家巧作断肠声。……故园杨柳今摇落，何得愁中曲尽生。（杜甫《吹笛》，《全唐诗》卷二三一，页 2550）

弄调啾飕胜洞箫，发声窈窕欺横笛。……巧能陌上惊杨柳，复向园中误落梅。（岑参《裴将军宅芦管歌》，《全唐诗》卷一九九，页 2058。）

邻家思妇更长短，杨柳如丝在管中。（刘商《夜闻邻管》，《全唐诗》卷三〇四，页 3464）

羌管吹杨柳，燕姬酌葡萄。（白居易《寄献北都留守裴令公》，《全唐诗》卷四五七）

莫折宫前垂杨柳，玄宗曾向笛中吹。伤心日暮烟霞起，无限春愁生翠眉。（张祜《折杨柳枝》，《全唐诗》卷五一一，页 5841）

……扁舟几处逢溪雪，长笛何人怨柳花。……（薛逢《送剡客》，《全唐诗》卷五四八，页 6336）

羌管一声何处曲，流莺百啭最高枝。（温庭筠《题柳》，《全唐诗》卷五七八，页 6722）

春人行宫映翠微，玄宗侍女舞烟丝。如今柳向空城绿，玉笛何人更把吹。（皇甫松《杨柳枝词》，《全唐诗》卷三六九，页 4154）

剪雨裁烟一节秋，落梅杨柳曲中愁。（张乔《笛》，《全唐诗》卷六三九，页 7328）

谁为梅花怨未卒，一声高唤百龙惊。……曲尽绿杨涵野渡，管吹青玉动江城。……（谭用之《江山闻笛》，《全唐诗》卷七六四，页 8669）

以上的诗例，早则六朝庾信，初唐宋之问，盛唐李、杜、岑参、王之涣、王翰等，中唐刘商、白居易、张祜，直到晚唐皇甫松、温庭筠诸人，真可谓一脉相承，前呼后应。当然，部分诗作或为诗人用典，尤其晚唐五代的作品；但中唐以前的众多诗例可以说明，自六朝以来，必然存在着一首脍炙人口而与杨柳有关的笛曲，令诗人吟

讽不绝,那自然是笛中名曲的《折杨柳》了。由这些诗例可以知道,此曲始终流行不衰,最后终于“取来歌里唱,胜向笛中吹”,转而为“洛下新声”的唐人《杨柳枝》歌曲了。

2. 《教坊记》的失记

崔令钦《教坊记》三百余曲中,清楚著录了《杨柳枝》,却不见《折杨柳》之名,然而《折杨柳》这首横笛名曲在唐代分明存在,李白《春夜洛城闻笛》曰:“此夜曲中闻折柳”,王翰《凉州词》曰:“夜听胡笳折杨柳”。显然盛唐之时,远自塞外凉州荒寒之地,近至东京洛阳繁华之都,都时时可闻《折杨柳》曲的笛韵笳声。既然盛唐李白、王翰等人都听过《折杨柳》并写入诗中,何以记载盛唐教坊曲目的《教坊记》不载此曲?惟一的解释,就是两首实为一曲,此曲在盛唐时仍有《折杨柳》之名,可能盛唐以下逐渐改称《杨柳枝》,所以崔令钦在撰写《教坊记》时就以《杨柳枝》为名而著录了此曲,这种顾此失彼的现象适足以说明二曲本一曲,而盛唐李白、王翰诸公所吟咏的《折杨柳》就是中唐以下的《杨柳枝》。

3. 名称的淆乱

唐人对于《折杨柳》、《杨柳枝》名称每每混用。观察唐人所赋《杨柳枝》篇章,绝大多数均题为《杨柳枝》,包括白居易、温庭筠、韩琮……等人,但亦有其他不同的题名,由《全唐诗》中略观情形如下:

题目	作者	卷数,页数	备注
《杨柳枝词》	刘禹锡	卷三六五,页 4113	
	滕迈	卷四九一,页 5562	
	姚合	卷五〇二,页 5706	
	裴夷直	卷五一三,页 5861	
	崔道融	卷七一四,页 8211	
	孙鲂	卷七四三,页 8454	

《柳枝词》	贺知章	卷一一二，页 1147	题为《咏柳》注“一作柳枝词”
	李涉	卷四七七，页 5439	
	何希尧	卷五〇五，页 5746	
	薛能	卷五六一，页 6519	
	裴虔余	卷五九七，页 6912	题为《柳枝词咏篙水溅妓衣》
	刘蕡	卷七二七，页 8332	残，仅余二句
	徐铉	卷七五二，页 8564	
	成彦雄	卷七五九，页 8628	
《柳枝》	薛能	卷五六一，页 6518	
《折杨柳》	乔知之	卷八一，页 878	
	杨巨源	卷三三三，页 3736	
	李商隐	卷五三九，页 6180	题为《离亭赋得折杨柳二首》
	薛能	卷五六一，页 6519	
	段成式	卷五八四，页 6701	
	鱼玄机	卷八〇四，页 9056	
	崔涂	卷六七九，页 7785	
	王贞白	卷七〇一，页 8065	
《折柳枝》	施肩吾	卷四九四，页 5601	
《折杨柳枝》	皇甫松	卷三六九，页 4154	
	张祜	卷五一一，页 5841	
《折杨柳词》	僧齐已	卷八四七，页 9594	

在以上纷杂的名称中，还是可以看出两个系统：一是《杨柳枝》，也可称为《杨柳枝词》，或省称《柳枝词》、《柳枝》；另一就是《折杨柳》、或称《折杨柳枝》、《折杨柳词》。初唐乔知之有《杨柳枝》之作，而《全唐诗》卷八一题为《折杨柳》^①，可能初唐之时此曲仍称《折杨柳》。晚唐薛能的十九首作品见于《全唐诗》卷五六一，分

① 此诗《唐词纪》题为《杨柳枝》，《全唐诗》题《折杨柳》，《乐府诗集》卷二二列在汉横吹曲辞五言八句《折杨柳》之中，是所收二十五首中惟一的七言四句，颇觉不合。乔知之，初唐诗人，卒于 690 年或 697 年，与陈子昂交情甚笃，与沈佺期、李峤等初唐诗人亦有酬唱。这首《折杨柳》为仄声韵，但内容确为杨柳的赋题之作。其辞曰：“可怜濯濯春杨柳，攀折将来就纤手。妾容与此同盛衰，何必君恩独能久。”

别题为《柳枝》、《柳枝词》、《折杨柳》，薛能如此混用诸名，不以为异，可见诸异名所代表的是同一曲。而薛能、张祜、李商隐、齐己诸人之作，不论《全唐诗》题名如何，《乐府诗集》卷八一都统一在《杨柳枝》之下^①，更可见出郭茂倩也认为名称虽异，其实则同。由这种名称自由混用的情形看来，显示唐人根本就认为《折杨柳》与《杨柳枝》同曲异名。既然北朝乐府《折杨柳》已传入唐，则唐人《杨柳枝》也就是北朝《折杨柳》了，而《杨柳枝》之名，也可能来自于《折杨柳枝》的省略。

本文研探唐代《杨柳枝》的渊源。上节已经辨明各种讹传误说，所谓源出自白居易、盛唐教坊、亡隋之曲、南朝之乐《折杨柳》，种种说法都难以成立。本节析论唐代《杨柳枝》源于“北地之歌”的《折杨柳》的可能；除澄清《折杨柳》是由“华声”转为“胡曲”的横笛名曲之外，并由六朝以来“笛吹杨柳”的传统、《教坊记》只著录《杨柳枝》一曲，以及唐人对于《折杨柳》和《杨柳枝》名称的混淆加以分析，证明这首《折杨柳》确乎是唐人《杨柳枝》的渊源前身，两首之间有着一脉相承、不可分割的血缘联系。清万树《词律》及王奕清《词谱》均谓《杨柳枝》是“借旧曲名，另创新声”，意即借六朝乐府《折杨柳》之名而另制新曲，实未能充分理解两曲的关系。

三、听取新翻《杨柳枝》

（一）唐代《杨柳枝》的歌舞乐实况

上文已然澄清了《杨柳枝》的渊源，本节则拟根据唐人诗歌

^① 薛能各题已见上文，张祜之作《全唐诗》卷五一题《折杨柳枝》，李义山作《全唐诗》卷五三九题作《离亭赋得折杨柳二首》，僧齐己之作《全唐诗》卷八四七题《折杨柳词》，但这些作品在《乐府诗集》卷八一均收于《杨柳枝》之下。

及相关记载，勾稽唐代《杨柳枝》的实际演出及应用情形，以试图拼凑词乐在唐人生活中的鲜活面貌与图像。

唐人所赋《杨柳枝》，现存最早可能是陈子昂“万里长江一带开”一首^①，同时又有前引乔知之“可怜濯濯春杨柳”的仄韵《折杨柳》，这两首均无配乐演唱的记载。根据资料，最早可唱的《杨柳枝》是盛唐贺知章(659—744年)的作品：

碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦。不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀。

其次盛唐高适《九曲词三首》之二也有歌《杨柳》的记载，诗曰：

万骑争歌杨柳春，千场对舞绣骐驎。到处尽逢欢洽事，相看总是太平人。

高诗的写作年代非常清楚，作于天宝十二年(753年)，为庆祝哥舒翰收复九曲(原属吐蕃)而作。诗中的“杨柳春”，或以为就是指《杨柳枝》。^②此诗施蛰存、任二北、村上哲见诸先生均未注意到。如果所歌真是《杨柳枝》，则此诗大有意义。诗中所谓“万骑争歌”、“千场对舞”，似为官方的乐舞表演，有若《明皇杂录》、《开

^① 此词在王灼《碧鸡漫志》卷五《杨柳枝》条下载为“前辈”诗，杨慎《词品》卷二《柳枝词》条下“无名氏”作，《全唐诗》卷七八六亦属无名氏。本文根据饶宗颐之说属陈子昂，见《“唐词”辨正》一文，收入《敦煌曲续论》，台北：新文丰出版公司，1996年，页208。饶先生并曰：“林大椿《唐五代词》失载。”诗曰：“万里长江一带开，岸边杨柳几千栽。锦帆未落干戈起，惆怅龙舟去不回。”

^② 见傅正谷《唐代音乐舞蹈杂技诗选释》，北京：人民音乐出版社，1991年，页37。

《天传信记》等书记载唐玄宗“设宴赐酺”的教坊乐舞排场^①，恰为《教坊记》著录《杨柳枝》作一写照。但就唐人记载看来，不论《折杨柳》或《杨柳枝》，曲风均偏向哀怨（下文有论），是否适合“万骑争歌”是一问题，是否适合用于奏凯祝捷的场合中也是另一问题，或许这正是《杨柳枝》翻唱之初的尝试作法，则未可知矣。相对于此诗的不确定，贺知章的作品则是分明可歌的，《云溪友议》卷下“温裴黜”条载：

湖州崔郎中刍言初为越副戎，宴席中有周德华。德华者，乃刘采春女也。虽《罗唝》之歌，不及其母，而《杨柳枝》词，采春难及。崔副车宠爱之异，将至京洛，后豪门女弟子从其学者众矣。温（歧）、裴（诚）所称歌曲，请德华一陈音韵，以为浮艳之美，德华终不取焉。二君深有愧色。所唱者七八篇，乃近日名流之咏也。滕迈郎中一首……（引原诗，下同），贺知章秘监一首……，杨巨源员外一首……，刘禹锡尚书一首……，韩琮舍人二首……。^②

据此，贺知章此作直到晚唐依旧传唱于酒筵歌席之中。这首曲子与白居易的“洛下新声”有何不同？任二北《唐声诗》将贺知章此作另立一调^③，以为“中唐白居易据此，另翻新调，新、旧实为两调。”但既然此曲能和后代《杨柳枝》并列一起演唱，则与中晚唐诸作在音乐上的差异可能不是那么明显；而白居易“新翻”的根据，也不应是贺知章此作，而是六朝至盛唐以来笛曲《折杨柳》。所谓“新翻”一词，屡见于刘、白二人诗中，根据村上哲见的

^① 如《明皇杂录》（《唐代丛书》，台北：新兴书局，影刊嘉庆十一年《弁山楼原刻本》）记唐玄宗“每赐宴设酺会，则上御勤政楼，金吾及四军兵士，未明陈仗，盛列旗帜，……教坊大陈山车旱船、寻橦走索、丸剑角抵、戏马斗鸡，又令宫女数百，饰以珠翠，衣以锦绣，自帷中出击雷鼓，为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》。”页145。

^② 《文渊阁四库全书》，第1035册，页609。

^③ 《唐声诗》下编，页365。

分析，是“旧曲改编”之意^①，“新翻”的实质为何？乐天自云：“取来歌里唱，胜向笛中吹。”由笛曲改为歌曲是具体新翻的手法；在曲风上，原本“羌笛何须怨杨柳”，偏于激楚怨慕，而“洛下新声”既以歌唱取胜，腔调当较婉转圆柔；吹唱不同，情韵殊异，这就是一种“新翻”。当然，因应吹唱的转换，整体音乐必有若干或明显、或细微的变化。明显的变化如白诗所云“笙引簧频暖，筝催柱数移”（《杨柳枝二十韵》），改以筝、笙等为伴奏乐器，这是配器的不同；细微的变化，则包括了因配器不同而导出特殊的装饰音、经过音，因咬字行腔而产生的旋律转折、速度变化等，这些都属于“新翻”的部分，但其中实况如何，则是无可究诘了。

这曲新翻的《杨柳枝》在中唐时期，发展已经非常成熟，是歌、舞、乐合一的表演，试观乐天的《杨柳枝二十韵》，对于《杨柳枝》表演的情形有精细的描写：

小妓携桃叶，新歌踏柳枝。妆成剪烛后，醉起拂衫时。
 绣履娇行缓，花筵笑上迟。身轻委回雪，罗薄透凝脂。
 笙引簧频暖，筝催柱数移。乐童翻怨调，才子与妍词。
 便想人如树，先将发比丝。风条摇两带，烟叶贴双眉。
 口动樱桃破，鬟低翡翠垂。枝柔腰袅娜，荑嫩手葳蕤。
 唢鹤晴呼侣，哀猿夜叫儿。玉敲音历历，珠贯字累累。
 袖为收声点，钗因赴节遗。重重遍头别，一一拍心知。
 塞北愁攀折，江南苦别离。黄遮金谷岸，绿映杏园池。
 春惜芳华好，秋怜颜色衰。取来歌里唱，胜向笛中吹。
 曲罢那能别，情多不自持。缠头无别物，一首断肠诗。

（白居易《杨柳枝二十韵》）

虽然诗前小序说这是“洛下新声”，但由诗中看来，这种“新声”的

① 原作为日文，邵毅平翻译，收入王水照、保莉佳昭编选：《日本学者中国词学论文集》，页 71—72。

歌舞乐分明已然成熟,如果我们接受朱金城的说法,认为这是文宗大和八年的作品^①,这就是《杨柳枝》成熟的年代下限。此诗是一首排律,除末二句外,全诗对偶。由“小妓携桃叶”至“一一拍心知”一大段,描摹了《杨柳枝》歌舞妓的衣衫、体态、乐曲、舞容、歌声等,自“塞北愁攀折”以下则写听歌观舞之感,循序写来,有条不紊。唐人赋此诗虽多,但对歌舞乐有如此细腻周遍而具体的描写的,这是绝无仅有的一首。

诗的开始先点明了表演的时间场合,小妓是“妆成剪烛后”,客人已是“醉起拂衫时”,正是灯烛齐明,众客微醺,酒宴进行到热闹时分,小妓就开始了《杨柳枝》的表演。

在此,有问题的是“桃叶”二字,桃叶究竟是人或物?如果是物,则何以表演《杨柳枝》却手持桃叶,岂非甚不相干?推想是用了王献之爱妾桃叶桃根之典,以桃叶指称歌舞妓,意即“如桃叶一般的歌舞妓”。乐天《柘枝妓》:“红腊烛移桃叶起,紫罗衫动柘枝来。”亦是如此。

舞衣的部分诗中着墨不多,只知是足蹑绣履、身披薄罗,衣上还有长长飘带(风条摇两带)。乐天《刘苏州寄酿酒糯米,李浙东寄杨柳枝舞衫,偶因尝酒试衫,成长句寄谢》诗曰:“银泥衫稳越娃裁”,可知当时《杨柳枝》已有了专属舞衣,而越女妙手裁制的舞衣上,还磨银为泥粘贴成了花样,倍增其眩目华丽。乐天《看常州柘枝赠贾使君》诗也有句曰:“不见银泥衫故时。”可见银泥舞衫当时常见。整体看来,轻衫飘带的《杨柳枝》舞衣,在设计上侧重于舞蹈轻盈飘逸的动感。

以下写表演开始的预备动作:身着罗衣,足蹑绣履的歌舞妓,脸含微笑地缓步走上了舞筵。她的体态轻盈如飞雪回翔,薄罗轻衫下隐约透出凝脂玉肌。然后再写音乐初奏,所谓笙簧频暖,筝柱数移,是乐器开始调音理弦的动作,明写伴奏乐器有笙

^① 见《白居易集笺注》,页 2200。

和筝两种，既然“胜向笛中吹”，可知这次表演大概没有横笛，但新翻后的《杨柳枝》也仍可用笛来伴奏，刘禹锡诗有云：“好吹杨柳曲，为我舞金钿。”（《酬乐天醉后狂吟十韵》）即是一例。至此，乐器调音已毕，乐童们开始演奏这首新翻怨曲，而才人公子也早已各逞诗思，为之操作新词。此处所谓“才子与妍词”，立即令人联想到欧阳炯（896—971年）《花间集》《序》：

则有绮筵公子，绣幌佳人；递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。

白诗这句是彰明较著的例证，说明远自中唐时期，文人雅士就是如此自然而然地在酒筵歌席、檀板笙歌里被激发了灵感文思，当筵创作了无数绝妙好词。

下文形容《杨柳枝》的歌声舞态，这是全诗的重点。前文已经说《杨柳枝》是歌、舞、乐合一的表演，“乐童”伴奏，负责“乐”的部分；而歌、舞两者合一，都是由“小妓”任之。诗写“口动樱桃破，鬟低翡翠垂”，正是歌唱初发的情形，以鹤唳、猿鸣形容歌声，可见其凄凉哀感；以贯珠、敲玉比拟咬字行腔，也可见其音色清晰动人。“重重遍头别”，说明了在完整的歌舞表演中，《杨柳枝》演唱不止一遍，而是联章而歌的形式，且每遍的开头，亦即“过片”均不相同；“一一拍心知”，显示每遍转换时歌舞者以拍心的动作表示乐段的变换。在此，诗中呈现了唐人歌曲的鲜活面貌，后世的词多为各阙独立，联章者较少见，如欧阳修《采桑子》十首歌颍州西湖，《渔家傲》十二首咏十二月，论者常以为是模仿民间风格的例外^①，而唐人联章歌诗的情形数见不鲜^②，尤其敦煌曲

^① 艾治平《婉约词派的流变》第四章第二节论欧阳修词，以为此种联章源于“原流行在农村由盲子的演唱文学‘鼓子词’”（页87）。

^② 白乐天《醉吟先生传》：“命小妓歌《杨柳枝》新词十数章，放情自娱，酩酊而后已。”（《白居易集校笺》卷七十，页3782）也是联章而歌的一例。

子词中体类繁多、连篇累牍^①，《杨柳枝》联章而歌的形式正是唐人诗歌的真实写照。既为联章，就有重头、换头的问题；表面看来，每一首《杨柳枝》词都是七言四句一样的形式，联章时也应是“重头之曲”，但“重重遍头别”却分明显示了各遍的开头都有变化，这岂非“换头”吗？明王骥德《曲律》卷一曰：“换头者，换其前曲之头，而稍增减其字。”^② 但由《杨柳枝》的实例可知，在文词形式的换头形成以前，音乐上的换头早已出现了。

舞容的描写是全诗最有趣的一部分，原来《杨柳枝》之舞，是摹拟风前杨柳的姿态而来的。如诗中所写，则人如柳树，发比柳丝，眉贴柳叶，腰比柳枝之袅娜，手似柳芽嫩叶之葳蕤，衣带则如风飘柳条、款摆轻摇……以白居易对于歌舞的爱好与熟悉，这种描写当不是一个普通观众浮泛的观察，而是对舞蹈内容清楚的理解，这样“拟态”的舞容给予我们相当多启示：一、《杨柳枝》舞的内容欠缺故事性，不似《踏谣娘》、《兰陵王》（大面）、《拔头》这一类的歌舞戏^③，具有故事性的内容，并以其歌词舞容推动情节。二、唐人赋《杨柳枝》，多半是“赋题”之作，众口一词，千篇一律，如薛能所说，都是“条似舞腰、叶如眉翠”，既然歌词的内容不离杨柳，在且歌且舞之际，为了与绝大多数的歌词配衬，所以舞容也只好摹拟柳树的姿态了。三、由“枝柔腰袅娜，荑嫩手葳蕤”的描写看来，《杨柳枝》舞重在腰功与手式，藉腰肢的款摆轻旋表现弱柳从风的情态，借手势的开合伸屈表现柳叶层叠参差的形状，从而引动了飘带、发丝，产生了整体杨柳的动感。由“袖为收声点，钗因赴节遗”两句来看，歌声与舞容有自然的配

① 如敦煌曲中之《五更转》、《十二时》、《百岁篇》等，任二北《敦煌曲初探》分联章为普通联章、定格联章、和声联章三类。见该书页323表格。任二北由内容词义的连贯性判断是否联章，本文则以为表演形式亦须考虑，如《杨柳枝》以数章或十数章联结而歌，在音乐上即属联章。

② 收入《历代诗史长编二辑》第四册，台北：鼎文书局，1974年2月，页60。

③ 以上三戏均见于崔令钦《教坊记》，为“合歌舞以演故事”的歌舞小戏。

合，歌者以收袖、卷袖的动作代表歌声的停顿收束、乐句的段落。整体舞蹈仍有激昂的高潮，连发钗也随着表演者掌握节拍的力度而颤巍巍地掉落了。其四、盛唐以来，羌笛所吹的杨柳曲均偏向哀怨，所谓“羌笛何须怨杨柳”、“此夜曲中闻折柳，何人不起故园情”，新翻《杨柳枝》承袭了这种哀怨的基调，所以诗中有“乐童翻怨调”之句，末句也指出听乐观舞的“缠头”是一首断肠诗”，乐天《山游示小妓》（卷三九）更说：“莫唱《杨柳枝》，无肠与君断。”又因为舞蹈是杨柳的“拟态”，所以在哀怨之外，还平添了不少柔婉。回溯北朝《折杨柳》，“下马吹长笛，愁杀行客儿”，在风格上是犷放哀怨兼而有之，而唐人的《杨柳枝》，恐怕只取其哀怨，雄健犷放的北朝风格就付诸阙如了。其五、唐人之舞有软舞、健舞之分。晚唐薛能《柳枝词》五首小序，曰：“因令部妓少女作《杨柳枝》健舞”（《全唐诗》卷五六一，小序全文已见本文第一节）因此《杨柳枝》常被后人归为“健舞”^①，然而由上文所分析的舞姿容态，《杨柳枝》实在无法与《柘枝》、《胡旋》、《胡腾》这些夭矫刚健的健舞相提并论^②，反而比较接近曲折柔婉的软舞《绿腰》，任二北在《敦煌曲初探》里仍目之为健舞，至《唐声诗》已经注意到这一点，认为是到薛能手中才改软舞为健舞的^③。

以上是就白居易《杨柳枝二十韵》来分析中唐时流行洛下的新翻《杨柳枝》的歌舞声容。乐天性好音乐，又有“善唱《杨枝》”的樊素相伴，所以《杨柳枝》是乐天生活中经常出现的遣兴宾

① 见欧阳予倩：《唐代舞蹈》（《中国舞蹈史二编两种》），台北：兰亭书店，1985年，页119；王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海：上海人民出版社，页198—199。

② 白居易《胡旋女》：“左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮转旋风迟。”刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》：“石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。……跳身跳鞚宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软，四座无言皆瞪目，横笛琵琶遍头促。”章孝标《柘枝》：“枝柘枝初出鼓声招，花钿罗衫耸细腰。移步锦靴空绰约，迎风绣帽动飘飘。”由以上这些概略的描述可以看出健舞的舞容都是刚健矫捷的，与《杨柳枝》迥然不同。

③ 《敦煌曲初探》，页109；《唐声诗》下编，页531、537。

之乐,如以下之例:

风吹杨柳出墙枝,忆得同欢共醉时。每到集贤坊地过,不曾一度不低眉。(《过裴令公宅二绝句》,原注:裴令公在日,常同听《杨柳枝》歌,每遇雪天,无非招宴,二物如故,因成感情。)

若兴发,命家僮调法部丝竹,合奏《霓裳羽衣》一曲。若欢甚,又命小妓歌《杨柳枝》新辞十数章,放情自娱,酩酊而已。……于时开成三年,先生之齿六十有七。(《醉吟先生传》)

石楼月下吹芦管,金谷风前舞柳枝。(《追欢偶作》,原注:芦管、柳枝,皆十年来洛中之事。《全唐诗》卷四五七,页5195)

在乐天等人的鼓动风潮之下,《杨柳枝》蔚成流行,广受爱赏。著名的表演者如中如乐天诗中的“洛之小妓”、乐天家妓樊素,前引《云溪友议》所载的晚唐名妓周德华等人,都以“善唱《杨枝》”而著称,“词章音韵,听可动人”,甚至樊素,因为善唱《杨柳枝》,“人多以曲名名之”。在这些娴熟歌舞的乐妓手中,《杨柳枝》呈现了细腻繁复的表演艺术,如同前文分析白居易《杨柳枝二十韵》诗一样。但《杨柳枝》并非曲高和寡的阳春白雪之音,中晚唐以来,上至帝王公卿,下至黄口小儿,也同样能歌舞此曲,自娱娱人,至于赋《杨柳枝》诗的,就更不胜枚举了。试观以下歌舞之例:

柳枝漫蹋试双袖,……舞时已觉愁眉展……。(白居易《刘苏州寄酿酒糯米,李浙东寄《杨柳枝》舞衫,偶因尝酒试衫,成长句寄谢》)

《杨柳》郁青青,《竹枝》无限情。同郎一回顾,听唱《纥那》声。(刘禹锡《纥那曲》,《全唐诗》卷三六四)

永宁李相蔚在淮海,暇日,携酒乐,访节判韦公昭度,公不在,及奔归,未中途,已闻相国举酒纵乐。公曰:“是无我也。”乃回骑出馆,相国命从事连往留截,仍移席于棘席(戟门)以候。及回,相国舞《杨柳枝》引公入,以代负荆。(钱易《南部新书》己)

(王衍)重阳宴群臣于宣华苑,夜分未罢,衍自唱韩琮《柳枝辞》

曰：“梁苑隋堤事已空，……”（《蜀梼杌》上卷）

尊前校尉歌杨柳，坐上将军舞乐辉。（《王昭君变文》《敦煌变文集新书》卷五）

长头才覆额，分角渐垂肩。……合调歌杨柳，齐声踏采莲。……
头依苍鹤裹，袖学柘枝擅。……（路德延《小儿诗》）

卢虔灌……至澧州，慰省薛保逊。时薛授澧州司马，还至邮亭，回望而笑曰：“岂意薛保逊一旦接军事，李判官打《杨柳枝》乎？”（孙光宪《北梦琐言》卷三，《薛保逊轻薄》条）

以上所举七例，白居易收到了李绅寄来的银泥《杨柳枝》舞衫，老怀大畅，随兴套上了双袖，不由得就自己舞了起来。以白居易的年龄地位，竟然身披光灿的银泥舞衫而自歌自舞，可见公卿大夫舞《杨柳枝》是不足为奇的。文宗时李蔚以宰相之尊，亲舞《杨柳枝》向人道歉。王衍为前蜀后主，也自唱《杨柳枝》，而被后人讥为“亡国之音”（讨论见第一节）。晚唐李判官因骄横的薛保逊而舞，《王昭君变文》里的“校尉”在酒席之间兴起而歌。刘禹锡将《杨柳枝》与《竹枝》、《纥那》并列齐观，可见其流行于民间，是谣歌俚曲之一。最有趣的是路德延《小儿诗》写小儿玩耍，记录了几种唐代流行的歌舞游艺，包括歌杨柳、踏采莲、舞柘枝、弄参军^①，《杨柳枝》赫然已成孩童的游艺活动了。由这些例子，可以看出《杨柳枝》流播民间，深入人心之大略。

（二）唐代《杨柳枝》与酒令

然而在此，本文还要指出《杨柳枝》所以流行不衰的另一个原因，是因为《杨柳枝》被引入了酒令，成为酒宴中带动气氛的主

^① 《教坊记》有曲曰《采莲子》，“踏采莲”或即以踏歌的动作而歌《采莲子》。柘枝舞，见丘琼荪《柘枝考》一文，（收入《民族音乐研究论文集》第三集（北京：音乐出版社，1957年）。弄参军，见曾师永《参军戏及其演化之探讨》一文，收入《参军戏及元杂剧》一书（台北：联经出版公司，1982年）。

角,见《云溪友议》“温裴黜”条下:

裴郎中诚,晋国公次弟子也。足情调,善谈谐。举子温岐为友,好作歌曲,迄今饮席,多是其词焉。裴君既入台,而为三院所谑曰:“能为淫艳之歌,有异清洁之士也。”……二人又为新添声《杨柳枝》词,饮筵竞唱其词而打令也。词云:“思量大是恶因缘,只得相看不得怜。愿作琵琶槽那畔,美人长抱在胸前。”又曰:“独房莲子没人看,偷折莲时命也拼。若有所由来借问,但道偷莲是下官。”温岐曰:“一尺深红藤曲尘,旧物天生如此新。合欢桃核终堪恨,里许元来别有人。”又曰:“井底点灯深烛伊,共郎长行莫围棋。玲珑骰子安红豆,入骨相思知不知。”(《云溪友议》下“温裴黜”条,亦见《古今诗话》引)^①

在此,温庭筠和裴诚二人对于《杨柳枝》又做了一番变化,所谓《新添声杨柳枝》,当是在音乐上又增加了新腔。时人对于此腔爱好之甚,所以才会“竞唱其辞而打令”。此处所记是行酒令的情形,唐人酒令,据李肇《国史补》曰:

令至李稍云而大备,自上及下,以为宜然。大抵律令、有头盘、有抛打。盖工于举场,而盛于使幕衣冠。

李稍云据考是玄宗时人^②,彼时大唐帝国方当壮盛,酒令逐渐流行于文人雅士之间。因为参加科考、入聘藩幕,士子相互酬酢往还,出入舞榭歌台的机会大增,酒令就这样伴随着酒筵歌席而盛行,成为既富知识涵养,又具生活韵趣的文人雅好,“反映了新兴

^① 《文渊阁四库全书》,第1035册,609页。“旧物天生如此新”,《温飞卿诗集笺注》作“生旧物不如新”。

^② 见姜伯勤:《唐令舞考——兼论陈寅恪先生〈元白诗证史〉的文化阐释》,收入《纪念陈寅恪教授国际学术讨论会文集》,广州:中山大学出版社,1989年6月,页204。

进士集团不拘守礼法的开明气象”^①。以上的“律令”、“骰盘令”（《国史补》作“头盘”），“抛打令”是唐代酒令的主要三大类。“律令”多为语言文字的游戏，“骰盘”结合博戏行令，“抛打”则与歌舞结合，抛送香球、花枝等物^②。本文讨论的《杨柳枝》或《新添声杨柳枝》，虽然确知是用在酒令之上，但其行令实况很难探究。《云溪友议》记时人“竞唱其辞而打令”。《朱子语类》卷九二云：

唐人俗舞谓之打令。

任二北在《敦煌曲初探》也提到“打令”，而曰：

打令之令，……谓酒令中所应用之小舞与小唱。（第四章“酒令与打令”条）

概言之，所谓“打令”，应是酒席间以俗舞小唱侑酒的一种活动。由此可知《杨柳枝》酒令仍与歌舞有密切关系，任二北将之归于“抛打令”：

盖唐人酒令中，有一种“抛打令”，当筵歌舞，其曲曰“抛打曲”，如《抛球乐》……《杨柳枝》。（《敦煌曲初探》，页 156—158）

所谓的“抛打令”大略是以乐曲伴奏而巡传行令器物（如花枝、酒盏、香球），乐曲终止时则为抛掷游戏，被掷中者则起而送酒起舞。推想任先生将《杨柳枝》归于抛打或是因为“柳枝”作为巡传之物十分合宜，可是唐人又有《莫走》的抛打歌舞，正是用柳枝传

① 同上页注②，页 214。该文运用陈寅恪先生的概念，将酒令兴起的文化现象，与武后以来放浪浮薄的进士集团的跃升联系在一起，其言甚是。

② 参见王小盾：《唐代酒令艺术》，台北：文津出版社，1993 年。王昆吾（即王小盾）：《唐代酒令与词》，收入《汉唐音乐文化论集》，台北：学艺出版社，1991 年 7 月，页 305—349。

杯^①，则《杨柳枝》是否用于巡传抛打，就很难考究了。王小盾在《唐代酒令艺术》一书将《杨柳枝》归于“着辞歌舞”，所谓的“着辞”，说解如下：

“着辞”是唐人所创造的一个语词。它来源于依调作辞的观念，在唐代形成为关于酒筵歌唱的一个常用术语。“着”的字面涵义是“附加”、“凭附”。唐释慧琳《一切经音义》云：“着，相附着也。”……我们可以把唐代艺术术语的“着辞”一名，理解为那些配合音乐和舞蹈的，作为酒令节目的依调撰辞或依曲唱辞。^②

所谓的“着辞歌舞”则是：

采用自舞自歌的表演方式，表演时“递起歌舞”，亦即按照统一的歌舞规则轮番作舞。^③

就是在酒席间按一定的规则，宾客轮流起而歌舞，所歌是即兴撰作的歌辞。这种“着辞歌舞”最著名的例子如初唐中宗时的《回波乐》及张文成《游仙窟》“舞着辞”^④。既然“着辞”是“依调作辞”而产生的，这就是后世词体的撰作原则，可以说，由酒令中所产生的这些“着辞”，其实就是最早的一批文人词。

《杨柳枝》或《新添声杨柳枝》属于“着辞歌舞”一类，当无疑问，但究竟如何“竞唱其辞而打令”，仍不可晓，王小盾认为“主要

① 白居易《莫走柳条词送别》：“莫欺杨柳弱，劝酒胜于人。”又在《东南行一百韵》诗自注曰：“骰盘、卷白波、莫走、鞍马，皆当时酒令。”显然“莫走”令以杨柳送酒。

② 《唐代酒令艺术》第三章《唐着辞》，页 81。并参见《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》(北京：中华书局，1996 年 11 月)第五章《着辞》。

③ 《唐代酒令艺术》，页 65。

④ 《通鉴》中宗景龙三年：“上数与近臣学士宴集，令各效伎艺以为乐……各为回波乐。”是群臣递起歌舞，包括沈佺期、李景伯等人。《游仙窟》则是张文成与两名女伎十娘、五娘轮流歌舞。

是用节奏结构的变化作为令格，来造成歌舞的变化。”^① 其说犹待更充分的考论。然而我们对《新添声杨柳枝》的“歌舞”虽所知不多，其“着辞”却也有值得注意的地方：

唐代酒令虽可大别为三类，但文人才子各逞机锋，经常另出新意而有“改令”之举，酒令的类型也因而层出不穷。如果以温、裴二人的《新添声杨柳枝》来看，其实和“律令”也有密切的关系。这四首作品分别以琵琶、莲子、桃核、骰子为题面而咏男女艳情，显然是取酒席间的物品，“席上生风”的即席游戏之作，以温庭筠所作第二首为例：

井底点灯深烛伊，共郎长行莫围棋。玲珑骰子安红豆，入骨相思知不知。

刘永济《唐人绝句精华》解读此首曰：

“烛”字隐喻“嘱”，“围棋”隐喻“逾期”，“长行”本古之双陆戏名，以隐喻“长别”。此首言与郎长别时，曾深嘱勿过期而不归，三四以骰子喻己相思之情，骰子各面刻有红点，以喻入骨之相思也。^②

这样谐音表意的手法，岂非“律令”中最擅长的语言文字游戏吗？^③ 由此看来，《杨柳枝》的行令之法虽以歌舞为主，但引起大众“竞相打令”的这几首温裴新作却是胎息于“律令”；是以席上珍物为题材，以语言文字游戏为原则而“改令”，保留了“律令”诙

① 《唐代酒令艺术》第二章《唐代酒令的歌舞化》，页 72。

② 刘永济选释《唐人绝句精华》，北京：人民文学出版社，1981 年。

③ 《唐摭言》：“（姚岩杰与卢肇）会于江亭，时蒯希逸在席，请目前取一事为酒令，尾有乐器之名。肇令曰：‘远望渔舟，不闻尺八。’岩杰遽饮酒一器，凭栏呕哕，须臾即席，还令曰：‘凭栏一吐，已觉空喉。’”尺八，空喉，即乐器尺八、箜篌的谐音，这是以语言游戏为基础而即景赋物的律令。

谐机智的特质,所以才能在酒食征逐的歌舞场中广受爱好。

另一个必须关注的问题是,白居易时《杨柳枝》是否已经用为酒令了呢?中唐时酒令一道早已灿然大备,乐天自己的诗里就记述了不少酒令,如“卷白波”、“鞍马”等^①,但却并未提及《杨柳枝》酒令。再则,由乐天所赋,上文深入分析的《杨柳枝二十韵》一诗里,也看不出宾客即兴歌舞的痕迹,而是精湛的艺术性歌舞表演。其三,不论在《杨柳枝二十韵》或乐天的《醉吟先生传》里,都提到歌《柳枝》往往不止一遍,可能多至十数遍,而且“重重遍头别”,在这数遍或十数遍的反复中,也看不到“递起歌舞”,或“送酒起舞”的场面。所以,《杨柳枝》在白居易之时,大概仍只是单纯的歌舞欣赏,后来才用入酒令;至于是否要到温庭筠等人才改为酒令,则不可知矣。

四、唐代《杨柳枝》的演变与词体之兴起

如上节所述,中唐以下《杨柳枝》盛于歌筵且流播民间,歌舞乐三者均备极精美,此后,《杨柳枝》还能如何发展呢?可以由两条线索观察:其一是内容,由赋题转为非赋题;其二是形式,由齐言添声而为杂言。这两层变化,使《杨柳枝》脱离了绝句、声诗的范畴,成为典型的词调。

明代杨慎(1488—1559年)《词品》卷一《醉公子》条下有曰:

唐词多缘题所赋,《临江仙》则言水仙,《女冠子》则述道情,《河渎神》则咏祠庙,《巫山一段云》则状巫峡。如此词题曰《醉公子》,即咏公子醉也;尔后渐变,与题远矣。^②

^① 白居易《莫走柳条词送别》:“莫欺杨柳弱,劝酒胜于人。”又在《东南行一百韵》诗自注曰:“骰盘、卷白波、莫走、鞍马,皆当时酒令。”显然“莫走”令以杨柳送酒。

^② 《词话丛编》,台北:新文丰出版公司,1988年2月,第一册,页432。

杨升庵所说的这种“缘题所赋”的情形在唐词里并非必然，但征之于《杨柳枝》却是大体相合，薛能小序已经指出：

文人才子，各炫其能，莫不条似舞腰，叶如眉翠，出口皆然，颇为陈熟。……（薛能《杨柳枝》序）

这种“咏调名本义”的作法，上焉者还能“咏史咏物，比讽隐含”^①，下焉者就只能状其声色，写其姿态，作一番浮泛的形容了。所以连篇累牍，舞断杨柳之腰；字里行间，啼尽杨柳之眼，都是所谓的“赋题”之作。由“赋题”转向“非赋题”，可以说是倚声的开始，由此，诗题变作词牌，牌名与内容判然两途。今日所见最早的《杨柳枝》“非赋题”之作，应是裴诚与温庭筠的四首《新添声杨柳枝》，借琵琶、莲子、桃核、骰子咏男女艳情。其后司空图赋《杨柳枝》十八首以贺寿，《全唐诗》卷六三四题为《杨柳枝寿杯词》，任二北《唐声诗》就将《寿杯词》列作《杨柳枝》“别名”。十八首中首尾两首扣合祝寿之意，其辞如下：

乐府翻来太平声，风光无处不含情。千门万户喧歌吹，富贵人间只此声。（第一首）

圣主千年乐未央，御沟金翠满垂杨。年年织作升平字，高映南山献寿觞。（第十八首）

第一首显然是祝寿的“序曲”，与柳无关，末首则祝寿兼及柳；其他各首，或单纯咏柳，或于咏柳中暗含祝颂之意。整体看来，其作法是在赋题与非赋题之间摆荡。《全唐诗》卷七五六又载南唐徐铉《柳枝词》十首，题下特别注明“座中应制”，以下是其中两首：

^① 汤显祖《花间集评》，明万历四卷本，前有万历乙卯汤显祖序。国家图书馆藏明末乌程闵氏刊本。

金马辞臣赋小诗，梨园弟子唱新词。君恩还似东风意，先人灵和蜀柳枝。（第一首）

百草千花共待春，绿杨颜色最惊人，千边雨露年年在，上苑芳华岁岁新。（第十首）

这十首虽都结合到柳上，终以颂扬圣明为主，也超出了一般借咏柳而托物起兴、“比讽隐含”的范畴。至和凝（898—955年）的两首《杨柳枝》，更难称为赋题之作，其辞见于《花间集》卷六：

瑟瑟罗裙金缕腰，黛眉偃破未重描。醉来咬损新花子，拽住仙郎尽放娇。

雀桥初就咽银河，今夜仙郎自姓和。不是昔年攀桂树，岂能月里素嫦娥。

前一首写女子醉时娇态，“金缕腰”、“黛眉”、“拽住”等形容还隐隐见出杨柳风姿，张师以仁所谓“暗关杨柳，实写佳人”^①，后一首则自述冶游，已彻底抛开了柳的意象形态。以上所举各例，温庭筠时间最早，南唐徐铉最晚；在温、裴二人以咏男女艳情之后，虽有和凝承袭其风，但还有司空图、徐弦等人游走于赋题咏柳兴非赋题之间，可见这种由赋题声诗转为非赋题的曲子词的尝试是渐进的。

以上讨论的是《杨柳枝》内容的变化，其文字形式也有相应的变化。因为《杨柳枝》是歌曲，所以歌辞形式的变化每每意味着音乐的变化。在此，不得不再度提出温庭筠、裴诚的《新添声杨柳枝》，他们的四首作品，在形式上虽仍是七言四句的齐言，但既为“新添声”，必然在音乐上添加了若干新腔。这种新添之声，不知是否为“能逐弦吹之音，为侧艳之词”的温飞卿的自创新腔，抑或是由民间学习而来，要之，音乐上既添新声，歌辞也可随腔

^① 《花间词论集》，台北：文哲所，1996年，页292。

填实而增加,这就导出了《杨柳枝》向杂言体变化的端绪。唐代的杂言体《杨柳枝》首推敦煌曲子词中的一首作品:

春去春来春复春,寒暑来频。
月生月尽月还新,又被老催人。
只是庭前千岁岁,长在长存。
不见堂上百年人,尽总化为陈。

这一首敦煌曲子词《杨柳枝》出于伯二八〇九,在每句七言之外,又添加了四字或五字句,显然是唐时民间曲子词添声的表现,真实反映了民间词的原貌。这也是一首非赋题的作品,内容感叹光阴易逝,人生易老,充满了质朴的悲慨。此外,《花间集》中亦有这类添声的作品,如下两首:

腻粉琼妆透碧纱。雪休夸。
金凤搔头坠鬓斜。发交加。
倚着云屏新睡觉。思梦笑。
红腮隐出枕函花。有些些。(张泌《柳枝》,《花间集》卷四)
秋夜香闺思寂寥。漏迢迢。
鸳帏罗幌麝尘消。烛光摇。
正忆玉郎游荡去。无寻处。
更闻帘外雨潇潇。滴芭蕉。(顾夐《杨柳枝》,《花间集》卷七)

这两首也同样突破了赋题的限制,不复流连于柳枝柳叶,倾倒于柳腰柳眉,纯粹“倚”《杨柳枝》乐曲之“声”,并已将所添之声填入实字。此处添声的形式都是三字,与代表民间传统的敦煌曲子词添四字或五字的情形不同。这两种添声形式所倚的乐句旋律是否相同?无从判断,但由齐言发展为杂言却是一致的。宋代王灼《碧鸡漫志》《杨柳枝》条下有云:

今黄钟商有《杨柳枝》曲，仍是七字四句诗，与刘、白及五代诸子所制并同，但每句下各增三字一句，此乃唐时和声，如《竹枝》、《渔父》，今皆有和声也。^①

所谓“每句下各增三字一句”，所指正是张泌、顾夐这两位“五代诸子”的作品。许之衡《中国音乐小史》评王灼这一段话，说：

和声为唐乐曲之要点，又于此段见之。……亦可证明唐乐曲之腔颇多也。唐乐曲多七言或五言，倘非腔多，则戛然而止，有何美听？……故可断言，唐乐多腔也。^②

许之衡由此断言唐乐多腔；以《杨柳枝》而言，原曲风貌如何虽不可知，但其《新添声》应是就旋律有所扩充，使曲调更繁复动听，确实合乎所谓“多腔”的看法。此中更值得注意的是这新添之“腔”还要填入实字；敦煌杂言体的《杨柳枝》无从判断年代，未知与温、裴《新添声》孰早孰晚，但就逻辑上来思考，似可以推判其发展历程如下：

(曲) 原曲	→	原曲 + 新添声	→→	原曲 + 新添声
(词) 七言四句		七言四句		添声填实为长短句

七言四句的绝句声诗《杨柳枝》，在音乐上加了新添声，再将添声填入实字，就如此转换成长短句的曲子词了。在此，我们发现《杨柳枝》竟然是词体发展史上非常重要的“添(泛、和)声填实”

^① 王灼将增三字的部分称作“和声”，不甚合适。“和声”应是唱和之声，如“竹枝”、“女儿”(孙光宪《竹枝》),“举棹”、“年少”(皇甫松《采莲子》)之类，是一种反复应和的歌词。此处是每句歌词的加长，并非反复，因有温庭筠“新添声”，所以本文称为“添声”。其他又有所谓“泛声”、“虚声”等说法，本文不予以细分。

^② 许之衡：《中国音乐小史》，收入《人人文库》，台北：商务印书馆，1968年台一版，页152。

理论的佐证。其说首见于宋代的沈括、朱子：

诗之外又有和声，则所谓曲也。古乐府皆有声有词，连属书之，如贺贺贺、何何何之类，皆和声也。今管弦之中缠声，亦其遗法也。唐人乃以词填入曲中，不复用和声。（沈括《梦溪笔谈》卷五）

古乐府只是诗，中间却添许多泛声。后来人怕失了那泛声，逐一声添个实字，遂成长短句，今曲子便是。（《朱子语类》卷一四〇）

不论以“和声”、“泛声”来称呼，基本上，所指的都是将多出来的乐句填实的手法，由此，后人并以为此乃词体起源，而词是由唐人绝句演变而来。此说流播广远，影响极大，论词史者每多采信之^①，《杨柳枝》的变化似正为此说下了一个鲜明的注脚。

本章剖析《杨柳枝》一调的发展，大体渊源于北朝，酝酿于初盛唐，至中晚唐而灿然生辉，盛极一时。由此映照词体发展史，可以发现，其中牵涉了有关词体起源的三个重大问题，足以词史研究的参考：

首先，历来讨论词的起源，主要有两个方向，一是南朝乐府，一是唐人绝句，几乎没有指向北朝乐府的，但《杨柳枝》却分明来自北朝《折杨柳》；由此，适足以说明词体起源的研究，必须由各调入手，一一分析研究，才能得出较全面合理的结果。

其次，词体的演进发展中，学者每以为胡乐扮演了关键性的推动角色，以《折杨柳》来看，虽为长笛横吹的胡乐，却是由华声转变而来，由此，显示了胡乐流行于中国，与中国雅俗之乐的“交化”现象是十分细密复杂的，对于词体的影响也不宜以单一概念加以统摄，同样也须由各调分别研究，才能获致较客观的结论。

^① 本文并非讨论词体起源，无法详述，大概信从此说的，自宋以下有李调元《雨村词话》、杨慎《丹铅录》、方成培《香研居词麈》、吴衡照《莲子居词话》、况周颐《蕙风词话》、胡适《中国词史大纲》等。至于反驳此说，可参看林攻仪《词学考论》（台北：联经出版公司，1993年），《由敦煌曲看词的起源》一文。

其三,《杨柳枝》的“添声填实”似乎可为词起源于唐人绝句一说张目。姑不论仅此一例或其他少数例证是否能代表整个词体、千余首词调发展的大势,更重要的是,在“添声填实”之前,《杨柳枝》早已活跃于酒筵歌席之间,除了欠缺长短句的形式之外,其他与词不殊。难道我们必得如此斟酌计较于长短句的形式,必谓“添声填实”为长短句以后,才是词的起源吗?在此,“添声填实”不仅不能作为词起于绝句的实证,反而由中唐《杨柳枝》流行的盛况,让我们重新开展词的概念,思考文体递嬗如江河一脉不可割裂的特质,检示可歌的绝句与词之间存在断限的必要与否。这是《杨柳枝》研究最发人深省之处。

结语

本章所析论的仅是《杨柳枝》一调,但因为此调性质复杂多元,又流行于词体渐兴的中晚唐,所以有其重要性与趣味性。本文爬梳相关资料,厘清了此调的渊源,勾勒此调在中唐以下流行的图像,借此澄清此调的性质,并由此映照词体发展史上若干问题。大概结论有如下几点:

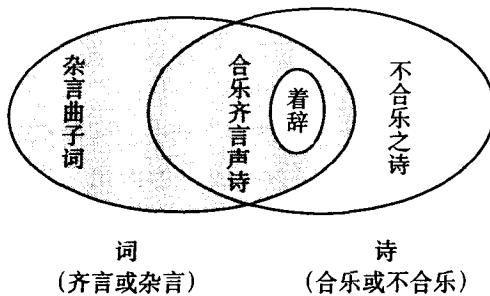
一、《杨柳枝》的渊源,或谓出于白居易新翻曲调,实则白乐天对此调仅有鼓吹之劳,而无创作之功;或谓出自盛唐教坊,然而盛唐教坊虽有此曲,此曲却非教坊所制;或谓起于亡隋之曲,实乃后蜀何光远《鉴戒录》的傅会之辞。或谓起于汉横吹曲《折杨柳》、相和大曲《折杨柳行》、西曲《月节折杨柳歌》,均属不确。

二、《杨柳枝》之调,应是源于北朝乐府的《折杨柳》。此曲本是西晋末造的民歌,原属华声,北朝以后才为转为胡儿快马的内容、长笛横吹的形式。“笛吹杨柳”的传统由六朝绵延入唐,始终未辍;盛唐李白、王翰、王之涣等人诗中所提及的《折杨柳》,正是北朝《折杨柳》的嫡传,也是唐人《杨柳枝》的先声。

三、《杨柳枝》在初唐虽有乔知之、陈子昂之作,盛唐有贺知章

之作，但真正流行还在中唐新翻歌曲以后。由白居易诗看来，此种“洛下新声”是歌舞乐合一的表演，具有相当艺术性，上至天子，下至小儿，都有歌舞此曲的记载。此曲又用为酒令，温庭筠、裴诚二人“新着辞”广受爱好，能使酒筵中宾客“竞唱其辞而打令”。

四、《杨柳枝》一身具多重性质：诗人吟咏既合于格律，则应为七言绝句；既为齐言的合乐之词，也应属于声诗；又在酒筵中合乐歌舞，当然也合于曲子词的标准了。同时，此曲用为酒令，又属“着辞”。其关系见下表：



五、晚唐以下，《杨柳枝》在内容上由赋题转向非赋题，在形式上由齐言变作长短句，日益显现了后世词体的特征。

六、审视《杨柳枝》的发展历程，为词学研究提供了新的视角：如词和北朝乐府的关系、词与胡乐的关系等，都值得深入探讨；《杨柳枝》在中晚唐歌舞乐合一的流行实况及其“添声填实”的现象，更令人重新思考声诗与词之间断限的模糊。本文的研究虽仅限于《杨柳枝》一曲，但能由此一曲返照词的整体发展，是本文最大的意义所在。

本文原发表于《台大中文学报》第十一期（台湾大学中文系主编，台北：台湾大学，1999年），页217—266。

异音来骠国，初被奉常人

——“骠国乐”考

引言

“骠”，是一个消失已久的民族，骠族的祖先来自何方？或以为派出蒙古^①，或以为源出“西羌”^②，在民族迁徙的历程中，他们循着中国内陆西部和西藏东部之间辗转迁徙，流浪而南，最后定居在现在缅甸的伊洛瓦底江^③，建立了信仰佛教的骠国。骠人为何南迁？专治缅甸古史的陆斯（Gordon Hannington Luce, 1889—1979年）曾说：

当中国日渐扩张，羌族必须面对着两种选择：其一是被中国吸纳，其二则是成为放逐原野的游牧者；这是自由与文明间的抉择，你们

① 参见陈炎：《中缅两国历史上的友好关系》，《向达先生纪念论文集》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1986，页593；陶云逵：《十一世纪前之缅甸与骠国考》，《东方杂志》卷三十七第五号，页35。

② 参见 Than Tun, *Essays on the history and Buddhism of Burma*. edited by Paul Strachan, Whiting Bay, Isle of Arran, Scotland: Kiscadale Publications, 1988, p. 3.

③ 唐人称“丽水”，见《新唐书·地理志》。

(缅甸)的祖先选择了自由。^①

骠人为了自由而流浪的旅程止于伊洛瓦底江畔,但骠国却在西元832年为南诏所灭;劫后余生的骠人逐渐为缅甸人同化,这个部族就此默默地退下了历史的舞台,销声匿迹。在历史潮流的变衍更替中,骠族的兴衰,本是无声无息的,然而,由于中国相关载籍文献的纪录,使得骠国不但成为具体鲜活的存在,更为唐代中国西南邻邦的研究,提供了可贵的资料。

中国古籍里有关骠国的资料主要集中在唐朝。《新唐书》、《旧唐书》、《唐会要》等史书都曾记载唐德宗贞元年间骠国派遣使者到长安献乐一事;白居易、元稹《新乐府》各有《骠国乐》一首,不但传述献乐之事,并且借以宣扬大唐德化。尤其可贵的是,《新唐书》卷二二二下《南蛮传》有一段骠国献乐的详尽记载,这段一千三百余字的文字,巨细靡遗地描述了骠国乐工一行三十五人所使用乐器的形状尺寸、乐律高下,乐舞演出的进退上下,以及舞态歌容。在这段资料中,西元8、9世纪之间的异国乐舞,宛然重现于纸上。这一段资料,论其内容之丰富详赡,在两《唐书》“胡乐”的记载中,绝对是首屈一指的,甚至与两《唐书》里中国音乐资料相较之下,其细腻精准的程度也不遑多让。

这样一段重要的音乐资料,欧阳修、宋祁修《新唐书》何以不放在《礼乐志》内,却放在与音乐无关的《南蛮传》里呢?个中原因至少有以下四点:其一、骠国献乐是一次外交事件,或者说,这是大唐德化昌明、近悦远来的著例之一,仅列在《礼乐志》,反而贬损其重要性。其二、骠国乐在中国既不流行,也没有流传保存,无法纳入唐朝音乐的体系,所以不应列入《礼乐志》。其三、《新唐书》立《礼乐志》十二卷,前十卷论礼,后二卷论乐,基本

^① 转译自 Than Tun, *Essays on the history and Buddhism of Burma*. p. 3. 这一段文字似是陆斯的讲稿,所以用“你们”指称听讲的缅甸人。

架构承袭先秦所谓“以礼统乐”、“以乐从礼”的概念^①，礼制是音乐的主体；骠国乐既然不属于大唐礼制的典章架构之中，当然也就无法在《礼乐志》里安身立命了。其四、为了篇幅的考量，如果将骠乐相关一千余字的资料放入《礼乐志》，不但其他胡乐、甚至中国音乐的相关描述都会相形失色，因此不收入《礼乐志》而列在《南蛮传·骠国》下。由此我们可以看出史官的立言有体，但另一方面，我们也须不无遗憾地指出，史官编修《乐志》，音乐却未必是其主要目的；因而《乐志》所呈现的，仅是后世史官透过自己的统整诠释，运用自己的话语去重新构塑的前代音乐风貌而已，而政治又是潜藏于音乐表象之后的巨大主导力量，这是我们研究音乐史时，不可不注意的一点。

纯就音乐的角度来看，《新唐书·南蛮传》这一段骠国乐的资料，其重要性至少有如下两层：一是传述了西元8、9世纪间缅甸——甚至南亚一带的音乐风貌，足以弥补世界音乐发展史上之阙文。其次，资料之中关于骠国乐器的部分，多与唐代的乐器相互参校，由此可以反过来推觇中唐时期的音乐实况。但骠国献乐一事，又不止于音乐上的意义而已，它不但是缅甸古史蒙昧未开时期最重要的记载，并可以作为唐代中缅关系的说明，甚至唐代西南交通之实例，对唐史和缅甸史，都是弥足珍贵的史料。

遗憾的是，这样一段详尽精彩的史料却非炙手可热的研究课题。历来中国学者的研究，多侧重于唐代中外关系中缅关系、或西南交通史^②；外人论著中，凡治缅甸史的学者，无不对《新唐

① 参见李正治《春秋战国礼乐思索的正反诸型》（台湾大学博士论文，1990）。

② 中文的相关资料大略如下：

谢海平：《唐代留华外国人生生活考述》，台北：商务印书馆，1978年，第四编第一章，页388—390。

陶云逵：《十一世纪前之缅甸与骠国考》，《东方杂志》卷三十七第五号，页35—47。

陈炎：《中缅两国历史上的友好关系》，《向达先生纪念论文集》，新疆：人民出版社，1986年，页591—613。

书》及白乐天《骠国乐》诗大加征引。^① 因为 10 世纪以前的缅甸古史缺乏书写文献，神话传说远多于信史，仅赖考古发掘又不足以拼凑历史的图像，因此《新唐书·南蛮传》以及元白诗等凿凿可据的史料，自然被缅甸史学者视若瑰宝，反复引述^②。但大体看来，不论中外论述，以之为参照佐证者多，深入论析者少，至于骠国音乐，更多是存而不论，“以俟来者”。

现存少数有关骠国乐的研究，基本上不出《新唐书·南蛮传》

① 徐嘉瑞《大理古代文化史稿》(台北：明文书局，1982)因为研究南诏史，也不时论及位处南诏邻国、最终被南诏灭亡的骠国。

冯承钩翻译伯希和(Paul Pelliot, 1878—1945 年)《交广印度两道考》(台北：商务印书馆，1966—1967 年)，伯希和、马司帛洛等人所著《西域南海史地考证译丛》(台北：商务印书馆，1962 年)，及校注《诸蕃志》(台北：商务印书馆，1966—1967 年)等书，凡提及骠国者，正文之外，时加注解。

② Harvey, G. E., *History of Burma*, 1925;

Hall, Daniel George Edward. *Burma*, 1st ed. London: Hutchinson House, 1950, reprinted ed. New York: AMS Press, 1974, pp. 7—11;

Maung Htin Aung, *Burmese Drama: A Study with Translation of Burmese Play*, London: Oxford Univ. Press, pp. 1—2;

Maung Htin Aung, *A History of Burma*, New York: Columbia University Press, 1967, ch. II;

Than Tun, *Essays on the History and Buddhism of Burma*, edited by Paul Strachan, Whiting Bay, Isle of Arran, Scotland: Kiscadale Publications, 1988, pp 3—5;

Singer, Noel F. *Burmese Dance and Theatre*, London: Oxford Univ. Press, 1995.

以上诸书都在首章便详述中国史籍内有关骠国的记载，并及于骠国进乐之事，还往往引述白居易《骠国乐》一诗的译文。又，西方学界公认的缅甸古史大家，曾任教于仰光大学的陆斯(Luce, Gordon Hannington)，其基本的治学方法即是爬梳中国史籍中有关缅甸的资料，而以缅甸古史、考古发现，乃至传说加以印证，用力甚勤，卓然成家；他曾将唐人樊绰论西南地理的《蛮书》译为英文，并有以下诸作，均以骠国为研究对象：(1)“The Names of Pyu,” *Journal of the Burma Research Society*, XXII 1932, p. 90; (2) “The Ancient Pyu,” *ibid.* XXVII 1937, pp. 239—253; (3) *Phases of Pre-Pagan Burma: Languages and History*. London: Oxford Univ. Press, 1985, Ch. V—VI, pp. 47—77.

所录的范畴,而大略均止于抄撮文字,或稍加分类而已。^① 值得一提的是日本学者林谦三在 1936 年出版的《隋唐燕乐调研究》一书中,曾论及骠国的乐器、乐律,并纳入隋唐乐律的体系中加以考论。^② 西方学者对于骠国乐的讨论始于英人 Twitchett 及 Christie, 二氏曾将《南蛮传》有关文字移译为英文,加以注解。^③ 其后英国学者毕铿 (Laurence Picken) 于 1984 年将这段文字重加译注检讨。^④ 至今翻阅音乐界奉为规臬的百科全书——《格罗夫音乐字典》(The Grove's Dictionary of Musics and Musicians, 第 6 版),“缅甸”(Burma)词条下开篇即细陈骠国献乐于唐之事,所根据仍是 Twichett 及毕铿的研究。

上述这些论著,很明显的有两个不同偏向,精于历史地理者,将乐器音阶束之高阁;译注音乐者,于史地考证则付诸阙如;而中外学者各有所长,讨论方向亦异:中国学者精于论证中国史料,西方学人则大力借助于缅甸考古新证。个人曾撰写《唐代骠国乐初探》一文^⑤,对于骠国献乐的相关问题已有相当讨论,本文则试图加入前作未完成的论点,以《新唐书·南蛮传》作为讨论基础,对骠国献乐一事作更周延的论述,一方面钩稽中国古籍中有关资料,证以缅甸考古学及史学的发现;另一方面则由民族音

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》(1981 年)并未论及骠国献乐之事,吴钊《中国音乐史略》则仅列出此事,以为唐代外国音乐输入颇多的确证,均未加深论。陶云逵将《新唐书》有关文字全予抄录,一无分析,岸边成雄在《唐代音乐史的研究》也仅大概抄录原文,而在另一书《东南亚乐器研究》(日本风间书房,1949 年)只对乐器稍加分类而已。

② 林谦三著、郭沫若译:《隋唐燕乐调研究》,收入《近古文学概论等三书》,台北:鼎文书局,1974 年,第六章第二节及附录四。其后在氏著《东亚乐器考》(北京:音乐出版社,1962 年)附录中写为《中唐时代骠国(缅甸)贡进的乐器及其音律》一文。

③ Denis C. Twichett and Anthony H. Christie. “A Medieval Burmese Orchestra,” *Asia Major*, VII 1959, pp. 176–195.

④ Laurence Picken. “Instruments in An Orchestra from Pyu (Upper Burma) in 802,” *Musica Asiatica*, IV 1984, pp. 245–270.

⑤ 《中外文学》第十九卷第三期,1991 年。

乐学(Ethnomusicology)及乐器学(Organology)的观点，就《新唐书》资料的重心——乐器、乐律部分加以考论，舞衣舞容部分因资料较少，本文则暂不讨论。

一、骠国的历史

(一) 骠国的名称

“缅甸”之称，直到明代才出现，元称“缅国”^①，宋代则称为“蒲甘”(Pagan)^②。“骠国”，是唐人的用法，用以称呼骠族人建立在缅甸北部的古国。“骠”的名称，学者公认，是古代缅语 Pyu 的对音，今日缅语则为 Pru^③。“骠”的名号在中国史籍里屡次出现，但是有不同的写法，见诸载籍最早的是东晋常璩的《华阳国志》卷四：

(东汉)孝明帝永平十二年(69年)，哀牢柳狼遣子奉献，明帝乃置郡，……宁州之极西南也，有闵、濮、鳩、獠、僕、越、猓濮、身毒之民。

根据常璩的说法，中国在东汉时，已知有“僕”这一民族的存在了。他们曾经居留在中国西南交通要冲的永昌郡；永昌地处中国西南疆(今日的中缅边境)，田土丰饶，物产富庶，商业更是

① 参见陈炎：《中缅两国历史上的友好关系》，页613；陶云逵：《十一世纪前之缅甸与骠国考》，页37。

② 蒲甘，中国宋代对缅甸的称呼。其时骠国早亡，猛族继起，建都于蒲甘(Pagan)，宋人即以其首都之名名全国。其王建季塔 Kyanzitha 曾与宋朝来往，据宋赵汝适《诸蕃志》及周去非《岭外代答》，蒲甘于崇宁五年(1066年)入贡；伯希和以为即 Kyanzitha 在位时。参见冯承钧译《宋初越南半岛各国考》，收在《西域南海史地考证译丛》甲集(台北：商务印书馆1962年)。

③ 伯希和、冯承钧、陶云逵、陆斯皆持此说。“Pyu”已成为国际间学者通用的称谓了。

发达,《后汉书·西南夷》记录当地的物产,曰:

其地出铜、铁、锡、金、银、光珠、虎魄、水精、琉璃、珂虫、蚌珠、孔雀、翡翠、犀、象、猩猩、貊兽。

这些物品并不完全是云南当地所产,其中如琉璃、蚌珠(珍珠)、珂虫(海贝)等,均是透过缅甸陆路和海上丝路的交通贸易得来,永昌因而成为西南的商业重镇,行旅客商为了贸通有无,不远千里而来。《华阳国志》所记载的众多人种,正反映了当时永昌一带外国客商云集的实况,其中所谓的“身毒之民”殆即印度客商,“儕”很可能也是来往于中缅的行商^①。当时“儕”人是否已经建国虽不可知,但晋郭仪恭《广志》则有几次提及了“剽国”或“剽刃国”^②:

剽刃国出桐华布、珂、珠、贝、艾香、鸡舌香。(《太平御览》卷三五九)

梧桐有白者,剽国有白桐木。(《御览》卷九五六)

鸡舌出南海中及剽国。(《御览》卷九八一)

艾纳出剽国。(《御览》卷九八二)

此外,《太平御览》引唐以前成书的《南中八郡志》,也有“剽国”之名:

永昌郡西南三千里有剽国,以金为刀戟。(《御览》卷三五三)

^① 参见陈炎先生《中缅两国历史上的友好关系》,文中讨论自后汉起,永昌一带的商业状况,并认为“身毒之民”和“儕人”是“来永昌经商的缅甸和印度商人”。陈炎先生将“儕越”二字连读,但陆斯(G. H. Luce)则读为“儕”。

^② 《广志》已佚,遗文散见宋李昉《太平御览》卷九五六、九八一、九八二等,清马国翰《玉函山房辑佚书》《子部》有收。

可见“剽”的写法在唐以前似乎已成惯例；唐代以后，不论元白诗、樊绰《蛮书》^①，以及后来的两《唐书》都写作“剽”，就确立了“剽”的写法。此后《唐会要》、《文献通考》诸书转相征引，抄撮陈文，就径自写作“剽国”了。

唐代以后，中国与西南交往日繁，使节往来不绝于书，记识西南风土的著作也日多，如袁滋《云南记》、樊绰《蛮书》、韦齐休《云南行记》等，其中除樊绰《蛮书》幸而传世之外，其余均已散佚殆尽^②，然而由于其他诸书转相征引，一鳞半爪犹得保存，也使有唐一代关于西南地区——包括剽国——的记载顿然增加了不少。《新唐书》卷二二二下《南蛮传》对剽国的名称就有更进一步的说明：

剽国，古朱波也，自号“突罗朱”，閻婆国人曰：“突里拙。”

《旧唐书》卷一九七则作“突罗成”与“徒里掘”。类此名目，本不易求其对音，幸赖缅甸古文物的印证，才使得这个问题有了合理的解释。

根据缅史，剽国之后是“猛”族建立的“蒲甘”(Pagan)王朝。西元1102年左右，“蒲甘”国王建季塔(Kyanzittha)的新宫落成，举行了盛大的庆祝典礼，并且立碑为记；在这篇以古“猛”文所书写的碑文里，备述落成典礼之铺张，万国来朝之盛况。碑文里有如下文字：

① 根据向达先生的意见，《蛮书》十卷是《华阳国志》以后，现存论述西南历史地理最古最好的典籍。樊绰年籍无考，大约为唐懿宗时人，曾从事于安南，亲自经历了南诏攻安南的变局，《蛮书》的写作，就是他在安南搜集所得的资料。《蛮书》卷十末有“咸通五年”(863年)的记载，大约成书于此时或稍前，现有《四库全书》本。

② 参见向达《唐代纪载南诏诸书考略》一文，收在《唐代长安与西域文明》(台北：明文书局，1981年)一书中。

缅甸人 Burmese 歌唱, 猛人 Mon 歌唱, 以及 Tircul 人歌唱。^①

根据陆斯(G. H. Luce)的研究, 这个令学者争论不休的“Tircul”即是《新唐书》“突罗朱”的对音。类似的名称——T. sul 或 T. rsul, 也在 9~10 世纪波斯学者的著作中出现, 并以为这是中国西南边境的小国, 所指的应当也就是“突罗朱”, 即骠国了。^② 陆斯的结论, 以为“骠”是处于该国北方的民族——如中国、南诏、早期缅甸人等对该国、该民族的称谓; 而“突罗朱”, 或其一音之转的“徒里拙”是骠国自称, 也是骠国南方的民族——蒲甘、阁婆(爪哇)对骠人的称呼。^③

(二) 骠国的遗址

根据缅史以及考古所得, 显示骠人于公元 7 世纪前期 (638 AD), “吠克拉马”(Vikrama)王朝奄有江山时, 在现在伊洛瓦底江东岸四哩之处大兴土木, 营建新都, 名为 Sri Ksetra。遗址在今日“卯札”村(Hmawza)附近, 距离大城普罗姆(Prome)甚近, 而 Prome 在今日缅文中仍是“首都”之意。今观中国史料, 不论两《唐书》、樊绰《蛮书》、《太平御览》、《通典》等, 都对骠国的地理风土有细腻的描写, 描写的对象其实就是骠京。究竟“骠京”是

① 碑文原为古猛文, 最早应是由陆斯译为英文, 见 1932 年发表的“Names of the Pyu”, *JBRS*, XXII, p. 90, 陆斯并在文中简述学者关于 Tircul 对音的不同意见。

② 参见 G. H. Luce, “The Ancient Pyu,” *JBRS* XXVII, Part III, 1937, p. 241. 这位“阿比西德”(Abbasid)王朝的波斯史学家名为“亚卡毕”(Ya’qabi), 曾亲自游历印度, 约于西元 880 年撰文, 指出中国边境有三小国, 经常与中国发生战争, 其中之一即为 T. rsul, 但他所谓的“中国”, 其实是南诏之误。

③ 仍见 G. H. Luce, “The Names of Pyu”, *JBRS*, XXII, p. 90. 就个人所知, 陆斯的意见大体上已被学界普遍接受, 广为征引, 如陶云逵撰写《十一世纪前之缅甸与骠国考》, 就采用了陆斯的说法。陆斯在后来出版的 *Phases of Pre-Pagan Burma: Languages and History* (London: Oxford Univ. Press, 1985) 一书中, 对于这个问题有更完整简要的叙述。

否就是 Sri Ksetra? 除了陆斯对此有所质疑外,多数学者都认定此一湮没已久的卯札村遗址,便是见诸中国史籍的骠京。以研究中西交通史而闻名的法人伯希和(Paul Pelliot)在《交广印度两道考》中引玄奘《大唐西域记》说:

考 Prome, 梵名作 Cri Kestra, 缅人讹为 SaraKhettara。……玄奘《西域记》卷十所言“三摩呾咤东北大海滨, 山谷中之‘室利差呾罗’国”, 即以都城之名名缅甸全国。义净《南海寄归内法传》卷一亦曾言及此国, 撰修唐书者似亦知之。^①

《新唐书》卷四三《地理志》节录贞元年间贾耽所撰之“入四夷路程”^②, 其中“安南通天竺两道”的南道经过骠国, 亦即骠都。伯希和认为这个骠都就是 Prome, 也就是“室利差呾罗”Sri Ksetra。按:Sri Ksetra 废墟位于今孟加拉湾畔, 伊洛瓦底江口, 与玄奘所谓“大海滨”畔的“山谷”, 地理方位正相符; 今观该地的发掘结果, 与中国史书所述, 也颇吻合, 更为伯希和等人的论点, 提出了最有力的佐证。

Sri Ksetra 建在伊洛瓦底江三角洲的顶点, 19 世纪末遗址被发现, 20 世纪初开始了挖掘工作, 所获甚丰。遗迹显示, 这座城大体呈圆形, 有巨砖砌就的外墙, 高而坚固; 城外有砖砌的护城河, 并有佛塔三座, 最高者达一百五十英尺, 分踞城的东北、西北、及南方, 以示翼卫。城内北半部大抵都是农田, 南城则是王宫寺庙, 以及一般民居, 平时百姓便躬耕城内, 农田与居室南北

① 见伯希和著, 冯承钧译:《交广印度两道考》, 上卷“陆道考”, 台北:商务印书馆, 1966—1967 年。

② 《新唐书·地理志》曰:“其后贞元宰相贾耽考方域道里之数最详, 从边州入四夷, 通译于鸿胪者, 莫不毕纪。”同书《艺文志》地理类著录贾耽著作有《地图》十卷、《皇华四达记》十卷、《古今郡国县道四夷述》四十卷、《关中陇右山南九州别录》六卷、《贞元十道录》四卷, 以及《吐蕃黄河录》四卷, 诸书今并不传, 仅有“入四夷之路与关戍走集最要者”七道载于《新唐书》卷四三下《地理志》, “安南通天竺”为七道之一。

相望,构成了此城的特殊景观。

我们如果将上述这些情形和中国史籍里所描述的骠国相印证,可以见出两者大体上是符合的。《新唐书》卷一四七下《南蛮传》、《蛮书》卷十,及《太平御览》卷七八九引《南夷志》,都提到此城是“青砖为圆城”。“圆城”是此地最大特征,和缅甸其他古城有所不同。^①《旧唐书》卷一四七“南蛮传”指出此城“濠岸亦砖构”,也合于护城河的情形。《新唐书》还特别提及城外“四隅作浮图”,浮图本指佛像,亦可用来指称佛塔;如今四隅的佛塔犹存其三,而且香火不断,另一塔遗址则仍待鉴定。此外,上述中国史籍莫不强调此城“民皆居中”(《新唐书》),“百姓尽在城内”(《蛮书》),何以如此?一方面当然是为了防御其他城邦来犯,也因为城中本有农田,人民无须出至城郊耕作的缘故。

经由以上对室利差咱罗遗迹的审视,可知和中国史籍所述已是若合符节,而当地发掘出的考古文物更为史书所载的骠人文化样态,提供了具体的说明。

(三) 骠国的文化

骠人崇信佛教,这点由室利差咱罗出土的大量佛像可以获得明证,中国的史料又充分呼应此说;《新唐书》《骠传》谓骠人“喜佛法,明天文,有百寺。”《旧唐书》《骠传》也说其国“民七岁祝发止寺,至二十岁有不达其法,复为民;……不衣缯帛,云出于蚕,为其伤生故也。”史书并未明言骠人信奉的是佛教的何宗何派,由出土文物看来,应当是以小乘佛教(锡兰上座部 Theravada)为主,虽也有对印度教主神之一“毗湿奴”(Vishini)的信仰,但显然势力不强;出土的佛像中还有弥勒佛和观音菩萨,则可能是来自中土的大乘的影响了^②。佛教不谈星象占卜,印度教却

① 见 Maung Htin Aung, *A History of Burma*, Chap. II, p. 10.

② 此一意见也是由 Maung Htin Aung 提出,见 *A History of Burma*, p. 17.

盛行占星术，骠人习染风气，也热衷此道，因此《新唐书》称之为“明天文”，《太平御览》和《蛮书》说当地“人多推步天文”《骠国乐颂》也说骠人“观风云，占星气”。骠人习惯将死者火葬，再把骨灰贮于瓮中，室利差咀罗便出土了不少这种骨灰瓮。由遗址现存的建筑、佛像、佛龛，以及出土的金银琉璃、玉石制品等看来，骠人的手艺非常精巧，可能犹胜较晚期的猛人和缅人。尤其可贵的是，若干石刻上有类似文字的刻画，有的还有梵文和巴利文的对照，经考订这便是骠国的文字了。^①碑文中提到两个朝代的名字，其一便是室利差咀罗的肇建者——“吠克拉马”，另一名为“委曼”(Verman)。中国史料并未提及这个“委曼”王朝；两《唐书》均谓骠国“其王姓困没长，名摩罗惹；其国相名摩诃思那。”《太平御览》“困没长”作“圈没长”，陶云逵因而以为这“圈没”便是 Verman 的对音^②，因缺乏进一步的资料，目前尚无法断言。

整体看来，骠人的文化，是印度文化的派衍流传。印度人移居于缅甸，早在纪元之前已有纪录。^③唐开州刺史唐次有《骠国乐颂》一文^④，文中便率尔直陈：

骠国王，印度之种也。其风声教义与中印度同。

唐次的话，反映了唐人对骠、印两国关系的看法。事实上，骠国

^① 此种文字经 Charles Blagden 考证，属印度西南部的文字系统，Blagden 考出约莫一百字左右，其门生陆斯继续其事，建树更多。参见 *Phases of Pre-Pagan Burma: Languages and History*, Ch. VI, p.62—65.

^② 见陶云逵：《十一世纪前之缅甸与骠国考》，页 44。

^③ 见 Maung Htin Aung. *A History of Burma*, p.5.

^④ 《说郛》(涵芬楼本)卷六十七收录《骠国乐颂》一文，不著撰人；但《新唐书》《骠传》则曰：“开州刺史唐次述骠国献乐颂以献。”陈寅恪以为《说郛》所收的佚名之作即唐次所献，见《元白诗笺证稿》，收入《陈寅恪先生全集》(三)，台北：里仁书局，1981 年，页 209。又按：《乐书》卷一二六《玉蠡》条全录《骠国乐颂》之文，并谓“唐次为之作颂”，可见陈寅恪认为所录之颂确为唐次所作。

之所以在文化、宗教、文字等各方面大量承受印度的影响，不仅由于骠国与印度接壤为邻，更因为两地在商业贸易上关系十分密切。

如众所知，自古东西的交通大道，除了陆路的丝路以外，便推乘风破浪、穿越印度洋的海路了。而骠国正是自西徂东，孟加拉湾之后的下一个要站。室利差咀罗建于伊洛瓦底江河口，正是当时的商业大港。除了这条“海上丝路”之外，陆路方面，室利差咀罗也居于枢纽的地位；上文提及《新唐书》所录贾耽道，其中“安南通天竺道”南道在骠国境内的最后一站即是室利差咀罗，由此更西度“里山”（即义净所谓之“大黑山”，今之“阿拉坎山”（Arakan），可通东印度之阿萨姆。由此可见室利差咀罗无论在海路或陆路上，均为扼守东西交通的咽喉，是骠印、甚至中印贸易的重要转运站。由遗址出土的众多造型各异的银币，可以想见此地贸易兴盛的情形。《蛮书》曰：“其国用银钱。”《新唐书》曰：“以金银为钱，……与诸蛮市，以江猪、白毡、琉璃、罌缶相易。”也道出了当地商业活动的一斑。因为拥有这种先天的地理位置优势，所以骠人精于贸易，四出行商，来往中、缅、印之间，所以前引《华阳国志》才有骠人聚居于永昌郡的记载。

（四）骠国的灭亡

骠国最后亡于南诏之手，唐玄宗天宝年间，南诏王阁罗凤在位，国力日盛，天宝九年及十三年（751、754年）两败唐兵。此后不到年余，安史之乱发生，中国无暇他顾，阁罗凤因此得以大肆拓展，攻城掠地。《新唐书》卷一四七上《南蛮传》曰：

亦会安禄山反，阁罗凤因之取鄯州会同军，据清溪关，……西而降寻传、骠诸国。

根据岑仲勉《隋唐史》，“西开寻传，南通骠”在肃宗宝应元年(762年)^①。此次的战果是南诏得以将势力伸入缅甸北部，从而控制了由云南通往印度的陆路商业要道。此后骠国虽名为独立国家，事实上已被纳入南诏势力范围，《新唐书·骠传》曰：“南诏以兵强地接，常羁制之。”正是两国关系的写照。唐文宗大和六年(832年)南诏劫掠骠民三千，强迫迁徙于柘东(即现在昆明地方)。推想这三千人必定是骠国的贵族王公、富商巨贾、精英分子；而骠国的实力也因而被掏空，无力反抗，虽曰未亡，已经形同灭亡；从此之后，骠人这一民族逐渐销声匿迹，虽然前引12世纪初蒲甘王国的碑文上仍有“突罗朱”或“徒里拙”的记载，这可能只是少数幸存的骠族孑遗。民族学家推测，骠人大概逐渐融入缅甸人里，再也无迹可寻了。

二、骠国献乐的经过

(一) 献乐的缘起

唐代宗大历十四年(779年)，南诏王阁罗凤亡，其孙异牟寻继立，结纳吐蕃，与唐为敌，后来因为不堪吐蕃重敛苛扰，又试图与唐修好。唐德宗贞元九年(793年)，异牟寻遣使上表，请弃吐蕃归唐，十年六月，唐朝册封异牟寻为南诏王。异牟寻归唐之后，为表修好敦睦之诚，主动要求献夷中歌曲，《新唐书·骠传》曰：

贞元中，王雍羌闻南诏归唐，有内附心，异牟寻遣使杨加明诣剑南西川节度使韦皋，请献夷中歌曲，且令骠国进乐人。

^① 见岑仲勉《隋唐史》页285，岑氏自言此据《南诏德化碑》，但细检《德化碑》(《金石萃卷编》一六〇)，只有宝应元年“西开寻传”的记载，“南通骠”或亦约莫此时。

《旧唐书》卷一九七《骠传》也说：

贞元中，其王闻南诏异牟寻归附，心慕之，（十）八年^①，乃遣其弟悉利移因南诏重译来朝，又献其国乐。

《唐会要》卷一〇〇也有类似说法，可见骠国献乐一事，本是南诏的指使，当然也得归功于西川节度使韦皋，因他积极结纳邻国，敦睦邦交，献乐之举才得以实现。关于献乐的详细年代，以及这一行三十五人的骠国乐团是由何人率领，史籍所书颇多抵牾，在此必须先行澄清。

（二）献乐的年代

骠国献乐的年代，有以下几种不同的说法：

1. 唐德宗贞元十七年（801年）

持此说者，包括《新唐书·礼乐志》、白居易《骠国乐》原注。元稹《骠国乐》诗作“贞元辛巳岁”，开州刺史唐次《骠国乐颂》则曰：

唐之盛天子宅位二十有三载，辅臣司徒皋镇蜀十有七年。

根据德宗登基，及韦皋镇蜀的年代推算，也应是贞元十七年。^②

2. 唐德宗贞元十八年（802年）

包括《旧唐书·德宗本纪》、《唐会要》卷一〇〇、《册府元龟》

^① 台湾鼎文书局标校版《旧唐书》原注：“十八年，‘十’字各本原无，据《唐会要》卷一〇〇、《册府》卷九七二、《通鉴》卷二三六补。”

^② 德宗于大历十四年（779年）五月登基，次年改元建中，至贞元十七年（801年），正是践祚的第二十三年。又，《新唐书》卷一五八《韦皋传》曰：“贞元初，代张延赏为剑南西川节度使。”而《新唐书》卷六十二《宰相表中》载：“贞元元年（785年）乙丑六月辛卯，西川节度使、同平章事张延赏为中书侍郎、同中书事门下平章事。”则韦皋任西川节度使也是始于斯时，至贞元十七年献乐之际也正是第十七年了。

卷九七二、《资治通鉴》卷二三六，均将骠乐来贡系于贞元十八年；《旧唐书·骠传》原作八年，标校本改为十八年（见前页注①）。《旧唐书·德宗本纪》甚至指明是十八年“春正月乙丑（即初八）”。

3. 唐德宗贞元八年（792年）

此说仅见于《太平御览》卷七八九《四夷部》。

以上三说，所谓“贞元八年”是所有记载中最早的，也是绝对错误的；贞元八年，南诏异牟寻尚且未肯归唐，如何肯令骠国献乐于唐呢？《太平御览》的“八年”无疑当为“十八年”之误。至于贞元十七年或十八年之争，究竟孰是孰非呢？在上述这些资料中，唐次颂、元白诗既是当时或稍晚的作品，又有一致的看法，应有相当的可信度，所以骠国派遣乐团使唐应是十七年之事。但《骠国乐颂》又说：

骠国王子献其乐器，躬总乐官，逾万里自至于蜀，司徒公中书令南康王使使者护送于阙下。

推想骠国乐团出发应是贞元十七年，先抵剑南，再由节度使韦皋遣使护送至长安。料想蜀道崎岖，间关万里，待乐团抵达长安，或恐已是贞元十七年的岁末了，所以便在来年贞元十八年春正月初八日陈乐宫中，使百官共观，举行正式的献乐典礼。^①然则骠国乐团入贡一事，长安必在贞元十七年间已经得到了消息，所以唐次颂、元白诗等当时之作都系于贞元十七年，而《旧唐书·德宗本纪》、《旧唐书·骠传》、《唐会要》等资料则记录了献乐典礼的时间。诸书各有所本，年代因有参差。

（三）献乐的使者

史籍中关于献乐的使者，同样也有异说：

① 陈寅恪于此已有发明，以为“盖实以贞元十七年来献，而十八年正月陈奏之于阙庭也”。《元白诗笺证稿》，页208。

1. 鄯国王子舒难陀

白居易《骠国乐》诗曰：

雍羌之子舒难陀，……曲终王子启圣人，臣父愿为唐外臣。

前引唐次《骠国乐颂》也说：

骠国王子，献其乐器。……至若骠国，来循万里，进贡其音，敢爱其子。

唐次虽未记载使者之名，但明言是王子献乐。《白氏长庆集》卷四十还收有实非乐天所作，却为当时文献的《与骠国王雍羌书》^①，而曰：

骠国王雍羌：……又令爱子，远赴阙庭……今授卿检校太常卿，并卿男舒难陀那及元佐摩诃思那等二人，亦各授官告往。

据以上这些当时纪录，骠国的遣唐使者应是国王雍羌之子名为“舒难陀”或“舒难陀那”者，并且还有所谓“元佐摩诃思那”其人同行。

^① 《与骠国王雍羌书》见《白居易集笺校》卷五十七，《全唐文》卷六六五，《文苑英华》卷四七一。据岑仲勉《白氏长庆集伪文》（《史语所集刊》第九本，1950年），以为此篇在唐史上“未获质证”，不能断定是否为白居易作品（页519）。按：岑氏并未引用贞元十七、十八年间骠国献乐之事，否则当能论断此篇必属伪作。今据罗师联添《白乐天年谱》，知乐天贞元十七年春在符离，七月在宣州，秋后归洛阳闲居。贞元十八年冬应吏部试书判拔萃科，此年忙于准备考试，有习作的一百道判，而十九年春拔萃登第，授官秘书省校书郎，才正式释褐服官于朝。贞元十七年岁末，骠国献乐之时，白居易既不可能有为君王草诏的地位，甚至人也未必在长安。但是《与骠国王雍羌书》既收入白集，确为当时文献，虽然作者不详，其中所述种种仍应视作可信可据的资料。

2. 骠国王弟悉利移

《旧唐书》德宗纪记载献乐使者为“使悉利移”、《旧唐书·骠传》及《太平御览》均作“弟悉利移”、《册府元龟》作“弟悉利夷”、《通鉴》作“子悉利移”。

究竟遣唐使者是舒难陀或悉利移？其身份是王子或王弟？学者早已有所质疑。陈寅恪先生以为“诸书均为可信之史书，而抵牾若此，殊不可解”^①；谢海平先生则以为当时使者实有二人，一为王弟悉利移，一为城主王子舒难陀。^② 事实上，悉利移应为地名而非人名，《新唐书》《骠传》载骠国“镇城九”，第二即为悉利移。《新唐书·地理志》所录贞元宰相贾耽“入四夷道里”，“安南通天竺南道”经过“悉利”城，伯希和认为，这就是“悉利移”城，据伯氏考订为今缅甸太公(Tagaung)，也是著名的缅甸古城之一。

根据白诗、唐颂这些当时作品，献乐的使者无疑应是王子舒难陀，舒难陀以王子之尊，被封为悉利移城主，也是合理的推断。由此，遣唐使者应作“悉利移”城主王子“舒难陀”，《新唐书·礼乐志》及《新唐书·骠传》记为“弟悉利移城主舒难陀”，仅将“王子”误为“王弟”，可能是最接近的记载了。诸书由于对外国地名不熟悉，所以将地名误作人名，也是可以理解的。此外，根据《与骠国王雍羌书》，遣唐者有二人，一为王子“舒难陀那”，二为“元佐摩河思那”，此处的“舒难陀‘那’”可能是涉下文而衍，而“元佐摩河思那”，与两《唐书》《骠传》所记“其国相名摩河思那”者，应当是同一人，“元佐”即所谓“国相”，奉陪王子作为遣唐副使。^③ 骠国以王子及国相作为正副使者入唐，很可见出骠国对于献乐一

① 见《元白诗笺证稿》，页210。

② 见谢海平：《唐代留华外国人生活考述》，页389。

③ 陈炎以为骠人的遣唐使者有三：舒难陀、那及元佐、摩河思那。见《中缅两国历史上的友好关系》，页608。显然是误读《与骠国王雍羌书》所致。按：原文作“并卿男舒难陀那及元佐摩河思那二人”“元佐”本是国相之意，而“舒难陀‘那’”可能是涉下文而衍，其实仅有使者二人，并无所谓“那及元佐”者。

事的重视。

(四) 献乐的结果

整个献乐的过程大约如下：由南诏王异牟寻从中穿针引线，一方面向唐朝西川节度使韦皋表示要献夷中歌曲，一方面令其属国骠国献乐；于是为数三十五人的骠国乐团，奉国王雍羌之命，在王子悉利移城主舒难陀及国相摩诃思那的率领之下，于贞元十七年出使于唐。行至蜀中，韦皋下令将骠国乐“谱次其声；以其舞容、乐器异常，乃图画以献。”（《新唐书·南蛮传》）如此必然又迁延若干时日，然后才加派使者护送至长安。乐团可能于十七年岁末抵达长安，十八年春正月乙丑初八日在宫中献艺。为了答谢来贶，德宗对雍羌国王、舒难陀王子、国相摩诃思那分别授官^①，据《骠国乐颂》，德宗并下令将此事“付史臣，下太常”，在唐朝正史上留下了一页光辉的实录。

针对骠国献乐，当时文人理应有不少歌功颂德或纪录异闻之作，可惜保留至今不过寥寥数篇而已：《与骠国王雍羌书》虽非白居易作，但应为当时文臣执笔撰作的“国书”；开州次史唐次的《骠国乐颂》，胡直钩的《太常观阅骠国新乐》诗都是称美颂功、宣扬帝德之作；稍晚数年，元白《新乐府》也各有《骠国乐》一首，寓讽谏之意。此外，《新唐书·南蛮传》之所以能对骠国乐献演的内容经过，舞名、舞衣、舞容……，有条不紊地叙写下来，所根据的应是贞元十八年春正月初八日宫中献演后，“付史臣”的实录；而针对乐器、乐律的精准描写，自应归功于韦皋献入朝廷的乐器图解了。^②幸而有这些史臣、文士留下了这些诗文纪录，我们才得

^① 据《与骠国王雍羌书》，只知授雍羌国王“检校太常卿”，余二人官名不详。《新唐书》《骠传》：“授舒难陀太仆卿以还”，《旧唐书》则作“试太仆卿”。

^② 陈炎在《中缅两国历史上的友好关系》一文中极力强调韦皋在骠国献乐一事上的贡献；谱次其声，图画乐器舞容，正是其中最重要的一点。（见页 609）

以在千年以后研究这种消亡已久的音乐。

两《唐书》、《唐会要》等古籍均将骠国乐归于“四夷乐”，而与其他外国音乐如天竺乐、龟兹乐、康国乐、安国乐等齐驱等列，使人误以为骠国乐在唐代社会中也如上述其他乐种一般，广受爱好。事实上，骠乐入唐，纯粹只是一次外交行动，对中国音乐中并没有影响。虽然唐次《骠国乐颂》记述骠国所献乐舞曾“付史臣，下太常，附伶官，隶乐章”，胡直钩《太常观阅骠国新乐》诗也有句曰：“异音来骠国，初被奉常人，……何事留中夏，长令表化淳”，显示骠国乐舞也曾供奉太常，并有部分乐工留住长安，但可能只是一时的安排，因而《新唐书》《礼乐志》就有完全相反的记载，谓骠乐“其声曲不隶于有司”。平心而论，骠乐所以能“附伶官，隶乐章”，大率出于政治外交上的考量，其乐舞与西域柘枝、胡旋、胡腾等在唐代流播之深闳广远，实在难以相提并论。《新唐书》《礼乐志》在简述骠乐“其音八”后继曰：“大抵皆夷狄之器，……故无足采云。”也显示了在时人心目中，骠乐本身的音乐性，远不如献乐一事所蕴涵的王化流布、近悦远来的政治意义为可贵。由此也可了解史臣的立言有体，不将千余言的骠国乐写真置于《礼乐志》，而归于《南蛮传》的缘故。

三、骠国的乐器

(一) 铜鼓的争议

本节拟就骠国的乐器加以考论，主要的根据是《新唐书·骠传》的记载，也就是原本韦皋“谱次其声，图画以献”的资料，以及德宗“付史臣”的观察纪录。在深入研究乐器之前，我们必须先处理有关“铜鼓”的争议。《新唐书·骠传》里描述骠国乐团各种乐器，其中并无铜鼓，可是白居易《新乐府》《骠国乐》却有“铜鼓千击文身踊”的诗句，究竟骠国乐团是否有铜鼓？我们由三个角

度来分析:一是《新唐书》,二是白居易《骠国乐》诗,三是铜鼓的流传。

首先由《新唐书》来看,《新唐书》记述骠国乐极其细密详尽,不可能是向壁虚构的;前文已然提及,史臣所以能作如此工笔细描,应拜韦皋之赐,因为他令人“谱次其声,图画以献”,留下了第一手的资料,甚至每种乐器的尺寸文饰,音律高下,均有记录,其不惮烦琐至此,使这段资料显得极为可信。如果骠乐中真有铜鼓,遗而未载的可能性是很小的;再者,引骠乐入贡是韦皋镇蜀的一大功迹,“谱次其声,图画以献”不过是借以张大其事的手段而已;既以夸功为目的,又是上呈御前,必是再三斟酌,务求细密,怎可能遗漏铜鼓而不载呢?

然而《新唐书·骠传》并非无懈可击,本身也有扞格不通的地方;史文明言骠国乐团“其工器二十有二”,但传文论述所及,则仅有十九种乐器,上下文无法自圆说。就此,我们不能不怀疑,《新唐书》执笔成书已是宋代,上去骠国献乐已经两百余年,史臣所根据的韦皋图谱仍然完整吗?由此很容易导出这样的推论:《新唐书》可能漏记了三种乐器,而白居易《新乐府》恰巧为史臣的失载做了部分弥补。但细阅《新唐书》云:

工器二十有二,其音八:金、贝、丝、竹、匏、革、牙、角。金二,贝一,丝七,竹二,匏二,革二,牙一,角二。……(以下分述各器)

这段资料显示骠国的乐器曾被仔细的点数分类,得出的类目“金二,贝一,……”等,合计十九种不同乐器,而下文分别细述的乐器也是十九种,前后叙述正相合。由这种分类点数的办法看来,当时处理这批乐器的态度是相当严谨的,所谓“工器二十有二”,是否将其他乐器附属用具如鼓桴、拨子也一并计人了呢?我们不得而知,但可以确定的是,仅赖《新唐书》的正反论述,还无法判断骠国乐团里是否有铜鼓。

其次，由白居易《骠国乐》诗来看，诗云：

玉螺一吹椎髻耸，铜鼓千击文身踊。

晚唐刘恂《岭表异录》曰：

蛮夷之乐有铜鼓焉，形如腰鼓，而一头有面，鼓面圆三尺许，面与身连，全用铜铸，其身遍有虫鱼花草之状，通体均匀，厚二分以外，炉铸之妙，实为奇巧；击之响亮，不下鸣鼉。贞元中骠国进乐，有玉螺、铜鼓。即知南蛮酋首之家，皆有此鼓也。^①

陈暘《乐书》梵贝条也说：

唐正（贞）元中，骠国进乐有玉螺、铜鼓。^②

又《乐书》小铜鼓条曰：

天竺部用之，盖以革冒其一面，形如腰鼓。面广三尺，面与身连，遍有虫鱼草木之状。击之响亮，不下鸣鼉。唐正（贞）元中骠国进乐，亦有是鼓。^③

以上白诗、《岭表异录》、《乐书》等资料都以“玉螺”和“铜鼓”相对，言来凿凿可据，若干学者就认定这是骠国乐团中确有铜鼓的铁证。^④但是玩味以上三条记载，可以见出三者似乎一脉相承，尤其是《岭表录异》与《乐书》，因袭之迹显然。刘恂《岭表异

① 刘恂：《岭表异录》，《唐代丛书》第三十六帙。

② 陈暘《乐书》卷一三六（文渊阁四库全书本）。

③ 陈暘：《乐书》卷一二五（文渊阁四库全书本）。

④ Lacouperie, "On Antique and Secret Drums of Non-China," *The Babylonian and Oriental Record*, 1985, p. 6. 又见谢海平：《唐代留华外国人生活考述》，389页。

录》已是晚唐之作,我们虽不知作者是否另有所据,但白居易《新乐府》应是刘恂曾经寓目讽读的作品,当然也很有可能受到白居易意见的影响。最彰明较著的证据是,他在剽国诸多乐器中只提到了玉螺、铜鼓两项,这两种乐器与剽乐的其他乐器——如凤首箜篌——相较之下,既非特别重要,而又同时见诸白诗。分析《岭表异录》这一条资料的上下文,刘恂的目的是介绍“蛮夷之乐”的“铜鼓”,先描写了铜鼓的形貌声色花纹,最后才以剽国乐为例证,说明“南蛮酋首”都有此鼓;关于剽乐的一句话,显然来自于白居易的《剽国乐》。因此,虽有《岭表异录》、《乐书》的佐证,不足以证明剽乐中必有铜鼓,关键所在,还是白居易的《剽国乐》诗。

前文论及,《白氏长庆集》虽然收有《与剽国王雍羌书》,但却非乐天之作;剽国献乐,他非但不曾与闻其事,甚至可能根本不在长安,那么,白居易是否亲身眼见耳闻了剽乐的表演呢?如果他根本不曾观赏过剽乐的表演,《剽国乐》一诗所写,究竟是真情实况,抑或是文人神思设想呢?个人从以下三点来看,认为出于文人藻饰的可能性较大。其一、包含《剽国乐》在内的《新乐府》五十首为一整体,引古证今,旨在讽谏,题为“元和四年为左拾遗时作”。据陈寅恪先生推论,谓“恐五十首诗,亦非悉在元和四年作,……五十之数,殊不为少,自宜稍积时日,多有感触,以渐补成其全数。其非一时所成,极有可能也。”^①由此,《新乐府》的写作当在元和四年(809年)前后,上去献乐的贞元十七年(801年),至少已有数年;则《剽国乐》一诗是追记前事,而非当时纪实,不辨自明。其二、乐天作《新乐府》,以采诗观风为其理论根

^① 参见陈寅恪:《元白诗笺证稿》第五章,页128。朱金城《白居易集笺校》也系于元和四年,但以为“此五十首诗亦非悉在元和四年所作,乃以后数年间陆续修改增补而成。”(页137)

据，取法于诗三百之义，“首句章标其目，卒彰显其志”^①，其写作目的在美刺讽喻，本不以传神写实为务。《骠国乐》一首，意在讽谏德宗经朱泚乱后，只求苟安，粉饰太平；诗篇的重心是在击壤老父的感慨，不在音乐舞蹈的写实。其三、更就《骠国乐》一诗的内容来看，描摹乐舞的只有寥寥四句而已：

玉螺一吹椎髻耸，铜鼓千击文身踊。
珠璎炫转星宿摇，花鬘斗薮龙蛇动。

“玉螺”一联泛写音乐舞步，“珠璎”一联泛写舞衣舞态，这样浮泛的描写，与乐天一贯描写音乐的细腻风格迥不相同。乐天对音乐的爱好和造诣是颇知名的，他的诗作中，不论是《琵琶行》、《霓裳羽衣舞歌》、《杨柳枝二十韵》等，描写乐舞都细腻周至，可信度极高。当然，这些作品以描写音乐为主，和《新乐府》的心存讽谏不同，但相较于《新乐府》里其他写音乐的篇章如《五弦弹》、《立部伎》等，显然《骠国乐》的音乐描写也相形见绌，这是否透露了诗人对于骠乐所知有限的讯息呢？

总结上论，乐天可能并未亲眼目睹骠乐的表演，《骠国乐》的写作又在贡乐数年以后，而诗中的音乐部分也相对贫乏，在在显示了《骠国乐》并非骠乐写实，所以诗中提及“铜鼓”也很可能是文人逞弄词笔，未尽可信。

既然铜鼓不属骠国乐团，然则为何白居易会在诗中特别提到铜鼓呢？元稹《骠国乐》有句：“太常编入鞮鞻科”，“鞮鞻”，是《周礼》所谓“四夷之乐”中的南方之乐，白诗也云：“来献南音奉正朔”。以骠国拟之于南蛮，以骠国之乐拟于南蛮之乐，可以说是当时文士普遍的看法，所以不妨以南蛮的整体印象加诸骠国之上。旁证之一是《骠国乐》诗里的“椎髻”、“文身”的描写，其实

^① 白居易《新乐府》总序，见朱金城《白居易集笺校》卷三。

并非骠国独有,而是中国西南各少数民族的习俗,自《汉书》以来屡见记载^①;因而所谓“玉螺”“铜鼓”,当然也可能是为了突显骠乐是南蛮之乐的特点,拈用了一般以为的南蛮乐器。与其说这就是骠国乐团的特征,不如说是乐天摭拾典故,泛写南蛮,未必合乎骠乐实情。

最后,由铜鼓的流传来看,我们至今尚无任何直接证据——包括典籍、考古、文物、现存音乐,显示骠国曾经用过铜鼓。

自《后汉书·马援传》载“于交趾得骆越铜鼓”以来,铜鼓已广为世人所知。唐“十部乐”中“天竺乐”有铜鼓,《旧唐书·音乐志》:

铜鼓,铸铜为之,虚其一面,覆而击其上。南夷扶南、天竺类皆如此,岭南豪家则有之,大者广丈余。

《旧唐书·西南蛮传》也记:

东谢蛮……,有功劳者,以牛马铜鼓赏之。……聚则鼓铜鼓,吹大角,歌舞以为乐。

由这些资料看来,中国西南蛮族及天竺用铜鼓的情形十分普遍,事实上还不止如此;铜鼓不仅广见于中国西南、中南半岛,更是南洋各岛的重要乐器。铜鼓虽名为“鼓”,却不是一般以蒙以皮革的“膜鸣乐器”,而是“全用铜铸”的“体鸣乐器”。至于“十部乐”中天竺所用的铜鼓,则很可能是另一种以铜为框、蒙以皮革

^① 《汉书·西南夷传》:“夜郎……滇……邛……此皆椎结。”师古曰:“结,读曰‘髻’,为髻如椎之形也。”《后汉书·西南夷传》:“哀牢夷……种人皆刻画其身,象龙文。”

的腰鼓，证诸《乐书》卷一二五“小铜鼓”可知。^① 今日缅甸对于铜鼓的使用，世人所知的只限于缅东山地，包括掸族(Shan)和卡兰族(Karen)，所用为“全用铜铸”者。^② 库勒(Richard M. Cooler)研究卡兰族的铜鼓，对于缅甸史料文物里的铜鼓均有仔细的爬梳，深入的讨论，却并未提及骠国有铜鼓。

综合上论，骠乐中是否有铜鼓，仍是一个悬而未决的疑案；但综合上论，缜密翔实的《新唐书》里没有铜鼓，白居易《骠国乐》文人词笔多于纪实，而典籍、文物、铜鼓的分布流传也显示骠国并无铜鼓，因此，我们可以谨慎地推论，骠国乐团有铜鼓这种乐器的可能性是微乎其微的。

(二) 乐器的分类

据《新唐书·骠传》，骠人携来中国的乐器有“工器二十有二，其音八：金、贝、丝、竹、匏、革、牙、角。”其中包括了匏琴、鼉首筝、牙笙等中国罕见的乐器，难怪韦皋认为骠乐“乐器异常”了。

《新唐书》记载骠乐“其音八”，揆度史臣之意，显然是想将此骠乐“八音”与周礼“八音”所谓“金、石、土、革、丝、木、匏、竹”相比附。^③ 这种比附是否得当是我们应考虑的首要问题；骠乐中的“牙、角”二类，是指“牙笙、二角笙、三角笙”等各一，既然都为“笙”类乐器，以《周礼》的分类原则，理应归于“匏”类更为合理，因此，骠乐只能谓之“其音六”，而无法“播之八音”，史臣意欲勉

① 关于天竺铜鼓尚无定论，但中国史料中铜鼓有铸铜及蒙皮两种则是不争的事实，林谦三《东亚乐器考》页 99—105 于此有申论。

② 掸族即中国所称的“掸国”，曾于东汉安帝时进贡幻术乐人。掸国所用铜鼓见 *Musical Instruments of the World*, p. 106. 据陶云逵之说，卡兰族即今之阿拉坎人(Arakanese)，卡兰铜鼓，见库勒 Richard M. Cooler, *The Karen Bronze Drums of Burma: Types, Iconography, Manufacture, and Use*. Leiden, New York, Kolin: E. J. Brill. 1995.

③ 《周礼·大师》：“大师掌六律六同，以合阴阳之声……，皆播之以八音：金、石、土、革、丝、木、匏、竹。”

强比附于《周礼》“八音”，其实未必妥当，更何况，《周礼》“八音”也并不是一个完美的乐器分类法。

《周礼》“八音”是世界上最古老的乐器分类法之一，一般学者都承认，它是以乐器制造的材质为分类标准^①，然而去古愈远，制造乐器所用的材质愈形复杂，一种乐器可能兼用各种不同类的材质，因而此种分类法在实行上窒碍良多。现今通用的乐器分类法，倡自霍恩波土特(Erick M. von Hornbostel, 1887—1935年)及萨克斯(Curt Sachs, 1881—1959年)^②，基本上以乐器发声体和演奏方法为分类原则而大别为四类^③，所谓“体鸣(Idiophone)”、“膜鸣(Membranophone)”、“弦鸣(Chordophone)”、“气鸣(Aerophone)”。当我们把《新唐书》与《周礼》“八音”和“H-S”分类法相互对照之后，赫然发现，《新唐书》已经暗含了“H-S”的思考体系——“金/体鸣”、“革/膜鸣”、“丝/弦鸣”，只有“气鸣”一类，包含了“贝、竹、匏、牙、角”五种。下文即根据《新唐书》，并列两种分类法，将十九种乐器表列如下：

乐器名称	数量	乐器分类	
		《新唐书》	H-S分类
1. 铃钹	四	金	体鸣乐器
2. 铁板	二		
3. 三面鼓	二	革	膜鸣乐器
4. 小鼓	四		

① 如杨荫浏《中国古代音史稿》页38，中国学者持此说者甚多，兹不赘。外国学者则如 Hornbostel, Sachs，二人为民族音乐学大家，曾有乐器分类的专著，并对《周礼》“八音”有所批评。郑德渊《乐器学分类体系之探讨》(台北：全音乐出版社，1993年)对《周礼》“八音”有较深入的讨论。

② Hornbostel, Erich M. Von, and Curt Sachs, “Classification of Musical Instruments: Translated From The Original German By Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann,” *Zeitschrift fur Ethnologie*.

③ 关于H-S分类法之探讨，参见郑德渊：《乐器学分类体系之探讨》，页87—132。

5. 凤首箜篌	四	丝	弦鸣乐器
6. 鬼首筝	二		
7. 龙首琵琶	一		
8. 云头琵琶	一		
9. 大匏琴	二		
10. 小匏琴	二		
11. 独弦匏琴	一		
12. 横笛	二	竹	气鸣乐器
13. 两头笛	二		
14. 大匏笙	二	匏	
15. 小匏笙	二		
16. 牙笙	一	牙	
17. 三角笙	一	角	
18. 两角笙	一		
19. 螺贝	四	贝	

在我们面对《新唐书》这一千三百多字,大体以描摹乐器为主的资料时,首先必须澄清的是,究竟这些乐器是属于那一种音乐体系的呢?林谦三在《隋唐燕乐调研究》一书中提及这些骠国乐器时,仅概括地以为“有一大半是印度系,其余是土俗器”^①,类似的意见也见于岸边成雄“东亚乐器的研究”^②。虽然时世绵邈,我们今日并不能明确了解唐人笔下的每一种乐器,但经过仔細分析以后,仍可以证明二氏之说大体正确。如果由更严谨的角度思考,骠国在地理位置上与南印度最为接近,因此个人也尝试由南印度的乐器里去找寻骠乐的印证。^③以下根据个人的研

① 见林谦三:《隋唐燕乐调研究》,台北:鼎文书局,页 84。

② 见《东亚乐器的研究》,日本风间书房,页 45。

③ 主要参考 C. R. Day. *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*, 1st printed 1891, Delhi, India: B. R. Publishing, reprint with index, 1974。此书为早期研究南印度音乐的著作,书中所载若干民俗乐器今日已不传,益增加其重要性。

究所得,将十九种乐器加以分析。

(三) 乐器的讨论

1. 体鸣乐器 (Idiophone)

(1) 铃钹——金。

《新唐书》曰:

铃钹四:制如龟兹部,周圆三寸,贯以韦,击磕应节。

这是大约圆周七厘米余的一对“体鸣乐器”,以韦联结为一,相击成声。这种乐器大概就是南印度现存的“塔拉”(Tala),形状像中国的“双星”而稍浅,英人 C.R. Day 形容其为“杯状的”^①,唐人所以称之为“铃钹”,正是因为它的形状介于铃和钹之间。所谓“制如龟兹部”,是指同样受印度影响甚深的龟兹部“铜钹”,《旧唐书·音乐志》载:

铜钹,亦谓之铜盘,出西戎及南蛮。其圆数寸,隐起若浮沤,贯之以韦皮,相击以和乐也。

岸边成雄怀疑这个“铜钹”也是“塔拉”^②,这显示“西戎”龟兹部的“铜钹”和“南蛮”骠国的“铃钹”本是类似之器。这种乐器的击奏方式十分灵活,它可以如钹正面相击,也可以如“双星”两两侧

^① 见 C. R. Day. *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*, p. 104, 143。作者描述 Tala 为“cup-shaped cymbals”,其主要的使用范围是寺庙音乐,或是报时之用。

^② 岸边成雄:《唐代音乐史的研究》,台北:中华书局,梁在平、黄志炯中译本,下册,页 528。按:岸边以为铜钹可能是 Tala 的音译,因为梵文“La”每与中文“Ba”或“Va”相对。中国对于“铜钹”的记述每见于佛典,证以 Day 描述, Tala 确乎是常用于寺庙;迄今也仍见于我国的寺庙音乐中。

击，更可以侧缘相摩而成声；因为其声多变，所以在南印度还可以用来独奏。

(2) 铁板——金。

《新唐书》曰：

铁板二：长三寸五分，博二寸五分，面平，背有柄，系以韦。

板状的体鸣乐器在世界各民族中均十分普遍，此处说“铁板二”，应是两件独立的乐器，而非两片铁板组合成一件乐器；又说“背有柄，系以韦”，然则每件乐器还是有两片或两片以上的铁板，用韦皮联结成一体，可能与中国“拍板”类的乐器相同，只是材质相异罢了。

2. 膜鸣乐器 (Membranophone)

(3) 三面鼓——革。

《新唐书》曰：

有三面鼓二：形如酒缸，高二尺，首广下锐，上博七寸，底博四寸，腹广不过首，冒以虺皮，束三为一，碧缘约之，下当地则不冒；四面画骠国工伎为饰。

这是一种三鼓联为一组的鼓，古印度已有其制，而且以各鼓音高不同为其特征，犹如今日的定音鼓。由形状来看，首广下锐，腹不过首，也是定音鼓“碗状”(bowl-shaped)的外形，不过更瘦长一点罢了。

根据印度的壁画及 7、8 世纪的爪哇大佛迹——Boro Bodour 浮雕显示，这种三面鼓的奏法是一鼓放倒，两鼓竖立，以手拍击。而就史文来看，笔者却怀疑骠国的三面鼓是三个一起竖直演奏的，因为既然“束三为一，碧缘约之”，自然成为一体，很难或竖或卧；“下当地则不冒”，说明鼓身下端面地的一头是不蒙皮的，也

应都是竖立的形状。但推想鼓身如果经由衬垫的调整,使得三鼓鼓面的角度有异,方便演奏,却是很可能的;今日印度音乐中最重要的鼓名为 Tabla 者即是如此。这三鼓虽为碗状,却是下首不蒙皮的无底碗,今日的 Tabla 也可作为印证。

(4) 小鼓——革。

《新唐书》曰:

有小鼓四:制如腰鼓,长五寸,首广三寸五分,冒以虺皮,牙钉彩饰,无柄,摇之为乐节,引赞者皆执之。

这个乐器可能类似南印度的“巴巴的卡”(Budbudika),为民俗乐器的一种,多为弄蛇人或丐者所用,长三寸至六寸不等。^①此鼓所以能“摇之成节”不需拊击,是因为鼓腰系有细绳,缀以小珠,摇时如鼓一般左右荡击成节;《新唐书》于此殆失记,否则仅依史文,实无法成声。

3. 弦鸣乐器(Chordophone)

(5) 凤首箜篌——丝、弦鸣乐器。

《新唐书》曰:

有凤首箜篌二:其一长二尺,腹广七寸,凤首及项长二尺五寸,面饰虺皮,弦一十有四,项有轸,凤首外向。其一项有缘轸,有髦首。

这可说是骠国乐团中最具代表性的乐器,也是十分重要的旋律乐器。就南亚乐器发展的历史而言,凤首箜篌具有“承先启后”的关键地位。所谓“启后”,今日缅甸乐器中最具民族色彩的“弯琴”Tsuān,便是这凤首箜篌的遗裔,中文称“总稿机”^②。弯琴

① 见 C. R. Day, *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*, pp. 143 - 144.

② 见《大清会典图》卷四二《总稿机图》,下注:“细缅甸乐用。”

外形非常美观，在金碧辉煌的船形琴座上，延伸出曲如鹤颈的弦柱，十四条弦如风帆般横斜于弧形的两端；弯琴的音色清幽雅丽，是缅甸民族音乐中的主乐器。

就“承先”而言，凤首箜篌更是印度古老乐器——“维那”(Vina)的嫡系单传。“维那”是弓型竖琴(Arched Harp)的一种，林谦三在《东亚乐器考》提及，以为“维那几乎是印度从最古时代，出现在梵文学、巴利文学上惟一的弦乐器，……在中国译音为毗拿、费那、维那之外，又特称为凤首箜篌，以别于西亚系的竖箜篌。”^①这种古乐器，在印度一地除了用于宗教仪式外，也用于宫廷音乐，自公元前5世纪以来，印度古典文学中屡屡提及王公贵族以此器作为独奏或伴唱、伴舞之用。这种维那或凤首箜篌的形貌在中国考古文物中也可发现，“嘉峪关魏晋墓室砖画”的凤首箜篌，它的皮槽尺寸和《剽传》所载“基本吻合”^②；这种乐器所以出现在我国西北地区的壁画中，恰证实了《隋书·音乐志》关于“天竺伎”源自凉州的说法。^③凤首箜篌的弦数不定，而十四弦的箜篌，在印度是公元7世纪以后才发展出来的^④，10世纪以后凤首箜篌在印度便已不传，后人只能由残存的雕刻文物中去摹拟想像，孰知在8世纪竟然见于邻邦剽国，并得以识之载

① 林谦三：《东亚乐器考》(1962年中译本)，页442。按：中国所谓的凤首箜篌，只是乐器的顶端饰有凤首，并不是此种印度系箜篌别于西亚系箜篌的必要条件；两者间绝对的区别在于凤首箜篌必是弓形(Arched)，而西亚系箜篌却一定是角形的(Angular)，二者分属竖琴系乐器的两大类属。

② 见牛龙菲：《古乐发隐》，《凤首箜篌——卧箜篌考》，兰州：甘肃人民出版社，1985年，页361—384。

③ 《隋书·音乐志》：“天竺者，起自张重华据有凉州，重译来贡男伎。”牛龙菲对“起自张重华”之说有意见，但天竺乐经由凉州而入中国则不成问题。

④ 研究凤首箜篌的著作甚多，此处主要根据 Sachs 的《世界乐器史》(Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York: Norton, 1940)第七章，以及《格罗夫乐器辞典》中的“Vina”专文：Richard Widdess, “Vina”, *The Grove's Dictionary of Musical Instruments*, Vol. III, pp. 728—736.

籍,传之久远,亦可谓幸矣!

《瓢传》谓凤首箜篌“面饰虺皮”,这点和弯琴及吾人习知的中国箜篌俱各不同,综合印度的浮雕、壁画,林谦三推论“古之维那”是“在弓(按:即呈弧形的琴身)的半部附贴着穿有响孔的皮槽,而张弦如竖琴的乐器”。^① 可见这种乐器本有一蒙皮的共鸣箱,就是现在的船形琴座,史称“腹广七寸”,所指的应即是蒙皮的部位。这两个凤首箜篌均有“轸”,即弦柱,其一为“絳轸”,即是以丝絳系于弦末,缠于柱端,以弦柱的旋动来调节弦的松紧,以定弦音的高下,所以“絳轸”实是一种可调音的弦柱,此种装置广见于箜篌类属的乐器中。

凤首箜篌演奏方式由浮雕、壁画来看,似乎曾有所变化;早期(4世纪前),演奏者挟抱于左胁之下,右手或以手指,或以大拨名为Kona者拨弹;后来凤首箜篌的演奏法有所改变,改以右臂挟抱乐器,而以右指拨弹,左手则屈起大指,专司按弦及装饰音之用,此法也和今日缅人演奏弯琴基本相同。^② 由此以观,这个凤首箜篌前有所承,后有所继,史籍文物,一一具在,穷源竟委,斑斑可考,因此被学者认为是瓢国乐团中“独一无二的珍品”,实在是名下无虚的。

(6) 鬯首筝——丝。

《新唐书》曰:

筝二:其一形如鼉,长四尺,有四足,虚腹,以鼉皮饰背,面及仰肩如琴,广七寸,腹阔八寸,尾长尺余,卷上虚中,施关以张九弦,左右一十八柱;其一面饰彩花,傅以虺皮为别。

质实言之,这是两张鳄鱼形的九弦筝,共鸣箱的面分别是鳄鱼皮

① 仍见林谦三:《东亚乐器考》,页214。

② Richard Widdess, “Vina”, *The Grove’s dictionary of Musical Instruments*, pp. 728 – 729.

和蛇皮,尾部有弦轸;疑而难明的是“左右一十八柱”这句话,毕铿以为这是指每弦有两个“可移动的码子”(moveable bridge),左右各一行各九个码子,所以“左右一十八柱”,他并且强调“柱”必定是可移动的。^①按:“柱”在中国音乐中,并不一定专指“可动”的,如傅玄《琵琶赋》所述“裁筝筑为马上之乐”的琵琶,便是“四弦十二柱”,此处的“柱”显然是指不能移动的品位而言;至于在筝瑟类的乐器中,“柱”每指可动的雁柱,那是因为中国的筝瑟的柱子本来都是可动的,没有固定的,但我们不能因而限定文献提到的所有柱子都是可动的。此处鼉首筝的柱子,应当还是不可动的固定柱子,代表了不同的品位,因为流传至今的缅甸鳄鱼形筝 Migyaun,所用的正是固定的柱子。这种鳄鱼形筝中文称“密穹总”,《大清会典图》卷四二有收,也是固定的品位。^②在九弦十八柱的鼉首筝之上,这种如同琵琶品位的固定柱位有两种可能,一是九个固定的琴轸加上九个横跨九弦的固定柱位,另一则是十八个横跨九弦的固定柱位,孰为正确仍不敢断言,但如韩国的“玄琴”(komungo),此种品位式的柱子也有十六柱之多。今日传世可见的鳄形筝,口眼俱备,有四足,尾部上卷安轸,三弦十柱,但不能看出背上是否镶皮;以之和《新唐书》所述相较,除了“鼉皮饰背”这点不能确知以外,其形貌颇为神似。

(7) 龙首琵琶——丝。

(8) 云头琵琶——丝。

《新唐书》曰:

有龙首琵琶一,如龟兹制,而项长二尺六寸余,腹广六寸,二龙相

① Laurence Picken, “Instruments in an Orchestra from Pyu (Upper Burma) in 802”, *Musica Asiatica 4*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984, p. 247.

② 见《大清会典图》卷四二《密穹总图》。下注:“细缅甸乐用。”并曰:“面设品五。”筝面设了五个品位。既然用“品”来指称音位,如同琵琶之“品相”,可见是固定的音位。

向为首；有轸柱各三，弦随其数，两轸在项，一在颈，其覆形如师子。有云头琵琶一，形如前，面饰虺皮，四面有牙钉，以云为首，轸上有花象品字。三弦，覆手皆饰虺皮，刻捍拨为舞昆仑状而彩饰之。

由这段文字我们可以掌握以下要点：一、这是三弦三柱的琵琶。二、至少其中之一的面板蒙有蛇皮，因此可以说共鸣箱的部分是蛇皮制的。三、它的三个弦轸不在一侧，两轸在前方，一轸安在琴身后方。四、制作精巧，有龙首、云头这些华丽的雕饰，面板的捍拨部分还有彩绘，“缚弦”（即“覆手”，面板上用以固定弦的装置）或雕作狮子之形，或饰以蛇皮。五、虽然史文未载，但由它有“捍拨”来看，可能是由拨子弹奏的，但也不敢确定。六、最重要的一点，由它的长宽尺寸比例看来，龙首琵琶大约六十四厘米高，仅十五厘米宽，颈长为腹宽的四倍有余。它必然不是我们今日习见的短颈、曲项、梨形共鸣箱的四弦琵琶，而是长颈、直项的琵琶，史臣记载这种骠国琵琶“如龟兹制”。

唐人所习见的琵琶，主要有两种：一是短颈曲项梨形共鸣箱的四弦琵琶，另一是长颈直项梨形共鸣箱的五弦琵琶；后者唐人习称“五弦”，学者认为这就是所谓“龟兹琵琶”^①，现藏日本正仓院的唐代五弦琵琶就是一例。然而，正仓院所藏的龟兹琵琶固是长颈、直项，却为五弦而非三弦；反观骠国琵琶，三弦三柱，颈项细长，外形与龟兹琵琶有显著的差异，然则《新唐书》所记岂非有误？

琵琶是一种世界性的乐器，它的历史与流传错综复杂，迄无定论，有的学者以为传入中国的琵琶有长颈直项、短颈曲项两大类，所谓的长颈琵琶是指公元前二千年前源于巴比伦，希腊人称之为“Pandura”的乐器^②，根据印度阿旃陀壁画，印度的直项琵

^① 周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1987年，页77—81。

^② 说见沈知白：《中国音乐史纲要》，上海：上海文艺出版社，1982，页38—45。

琶，弦数不一，自三弦，至四、五、六弦皆有^①，骠国琵琶应当属于这一系统，此处的“如龟兹制”，恐怕所指的仅是其长颈直项的形式，并不一定必是五弦琵琶。无论如何，骠国乐团的龙首、云头琵琶也是彰明较著的印度影响，当无可疑。

(9) 大匏琴——丝。

(10) 小匏琴——丝。

(11) 独弦匏琴——丝。

《新唐书》曰：

有大匏琴二，覆以半匏，皆彩画之，上加铜瓯。以竹为琴，作虺皮文横其上，长三尺余，头曲如拱，长二寸，以絳系腹，穿瓯及匏本，可受二升，大弦应太簇，次弦应姑洗。有独弦匏琴，以斑竹为之，不加饰，刻木为虺首；张弦无轸，以弦系顶，有四柱如龟兹琵琶，弦应太簇。有小匏琴二，形如大匏琴，长二尺。大弦应南吕，次应应钟。

匏琴出现在骠国乐团里，为这个乐团抹上最鲜明的印度色彩。直至今日，匏琴仍是印度乐器的当然代表、最大特色，根据记载，印度匏琴约出现于西元7世纪，其时正当名为“维那”(Vina)的古乐器——凤首箜篌日趋消亡之际，乘时顺势，“维那”之名便转移到匏琴的头上了^②，迄今南印度仍以“维那”为一类匏琴的名称，是南印最具特色的重要弦乐器之一。早期的匏琴经常出现在印度寺庙的浮雕之上，长长的竹制中空琴杆，一端附着了半个葫芦作为共鸣箱，或独弦、或二弦；如果不论彩画装饰，骠国匏琴的基本结构与之颇为一致。《新唐书》所谓的“覆以半匏，上加铜瓯”，把葫芦由中间剖开，成为两个中虚的半球体，便是“半匏”；“半匏”上加一倒置的无底小“铜瓯”，借此和琴身联结

① 参见周菁藻：《丝绸之路的音乐文化》。

② 说见 Sachs, *The History of Musical Instruments*, p. 224。

一气,这“半匏”便是琴的共鸣箱,也形成了匏琴独特清澈细致的音色。

骠国匏琴的弦数或一或二,无疑是早期匏琴的样式。从浮雕看来,这种匏琴弹奏时,乐人将半匏压抱胸前,身体也就有了共鸣箱的功能,长长的琴杆则指向地面,左手按弦,右手弹拨,这和我们今日习知彼时倒持琵琶演奏的情形,并无二致。印度匏琴一类的乐器流传南亚,这种原始匏琴如今还存在于泰国、柬埔寨等地;事实上,早在骠国匏琴之先,中国已先见过了扶南匏琴,《通典》一四六载“(炀帝)平林邑国,获扶南工人及其匏琴,陋不可用。”

匏琴在印度不断变衍,外形上由半匏而全匏,有两个甚至三个全匏附于琴杆的样式,彩画绚丽,其装饰的意义远胜于音响上共鸣的意义了。今日习用的匏琴维那是七弦,品位也有二十四,当然演奏姿势也大不相同了。在音乐上,匏琴是印度音乐艺术最为淋漓尽致的表现,骠国乐团的匏琴,正为这个乐团的印度血脉,提供了最直接的证据。

4. 气鸣乐器(Aerophone)

(12) 横笛。

(13) 两头笛。

《新唐书》:

有横笛二:一长尺余,取其合律,去节无爪,以腊实首,上加师子头,以牙为之。穴六,以应黄钟商,备五音七声。又一,管唯加象首,律度与荀勖笛谱同,又与清商部钟声合。有两头笛二,长二尺八寸,中隔一节,节左右开冲气穴,两端皆分洞体为笛量。左端应太簇,管末三穴,一姑洗、二蕤宾、三夷则;右端应林钟,管末三穴,一南吕、二应钟、三大吕,下托指一穴应清太簇。两洞体七穴,共备黄钟、林钟两均。

对学者而言,骠国乐团里的两头笛是最有趣的乐器之一,它

是一根笛子，两头开口，中间有节隔开，可以吹出九个音。两边的筒音相差四度（太簇/林钟）。这支笛子两端的长度比及开孔比例，林谦三先生均已有所讨论^①，此处意欲以两头笛为基础，简要地讨论牒乐的音律问题。以下先胪列《牒传》由相关的音律资料：

（整体陈述乐器的音律系统）

横笛——穴六以应黄钟商，备五音七声

横笛二——与荀勖笛谱同、与清商部钟声合

二头笛——共备黄钟、林钟两均。

小匏笙——律应林钟商

（个别陈述各乐器的音高）

	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟	清大	清太
大匏琴	○ ₁		○ ₂										
独弦匏琴	○												
小匏琴							○ ₁		○ ₂				
二头笛	○ _左	○ _左		○ _左	○ _右	○ _左	○ _右	○ _右	○ _右		○ _右	○ _右	
牙笙			○ ₁₂										
三角笙			○ ₁				○ ₂₃						
二角笙			○ ₁₂										

首先观察上述的各乐器的音的排列，我们注意到如下几点：

一、音的排列低音始于太簇，终于清太簇，而以姑洗音最多；二、两头笛右端“管末三穴”的最左一穴，史文作“大吕”是不正确的，应作“清大吕”为是，以接续下托指一穴的“清太簇”。三、除三角笙以姑洗和南吕五度相对之外，其余牙笙、两角笙只有姑洗一音，其重要功能就是所谓的“顽固低音”（drone）；四、大匏琴以太簇、姑洗，对应于小匏琴的南吕、应钟，其间相差五度。

以上是概略的观察，如果更进一步，以两头笛为主，寻求音

^① 参见林谦三《隋唐燕乐调研究》第六章第二节及附录四，《东亚乐器考》附录《中唐时代牒国（缅甸）贡进的乐器及其音律》。

的排列规律的话,可以看出这是一个始于太簇终于太簇的八度音,可以视作太簇均。太簇均以太簇为宫,而姑洗音出现得最多,则其音乐应以商调式为主,这一点,证诸前引横笛二、小匏笙等乐器的整体音律系统可以获得充分印证。几件乐器都以商调式为主,即使荀勗笛律、清商部钟声,也都是商调式的^①,林谦三先生并用印度音乐特重商调式来作为旁证,这点已无疑义。

瓢国乐律中最令人困扰的问题,就是“均”的认定。就上述音的排列看来,瓢乐应是太簇均,而史书却记为“黄钟、林钟二均”(两头笛),或兼写调式,记为“黄钟商、林钟商”(横笛一、小匏笙),并且在下文讨论乐曲时,载明:

黄钟商伊越调,林钟商小植调。

如果瓢乐是黄钟均,但上列乐器却不曾出现黄钟这个音,实在令人难以置信。换言之,《瓢传》陈述个别乐器的音高,与陈述乐器整体的音律系统,是互相抵触的。除非我们承认,唐人对于乐律的认知,有两套不同的标准,否则无法解释如此扞格不通的情形。林谦三先生正是如此解读,他认为,唐人在记录瓢乐的音律资料时,在个别乐器和整体音律系统上,基于两种不同的律,而两种律正好相差了五度。^② 个人以为,与其认为这是两种不同的律、不同的基准音,不如说是习惯上不同的称呼法,这正是隋代郑译在“开皇乐议”时讨论的“乐府黄钟,乃以林钟为调首”的情形^③,所以瓢乐的音律系统变成以下的情形:

^① 参见黄翔鹏先生:《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》,收入《传统是一条河流》,北京:人民音乐出版社,1990年;王子初:《荀勗笛律研究》,北京:人民音乐出版社,1995年。

^② 参见林谦三:《隋唐燕乐调研究》,页87—89。

^③ 参见拙作《隋代开皇乐议研究》,《新史学》第四卷第一期,1993年。

记为黄钟均——以林钟为调首；看似林钟均，实为黄钟均
 记为林钟均——以太簇为调首；看似太簇均，实为太簇均

仍以两头笛为例，其音律系统可能是如下的情形：

	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟	清大	清太
二头笛	○左		○左		○左	○右	○左	○右		○右		○右	○右
黄钟均			羽		闰	宫		商		角	和	变征	征
林钟均	宫		商		角	和	变征	征		羽		闰	清宫

我们无从了解瓢乐的音阶，不能用中国的新音阶、古音阶、清商音阶等概念来规范，因此将第四级音在清角及变征的两种情形同时列出。以上是以两头笛的音的排列为基础，对于瓢乐的音律体系的简要解释。

- (14) 大匏笙——匏、气鸣乐器。
- (15) 小匏笙——匏、气鸣乐器。
- (16) 牙笙——牙、气鸣乐器。
- (17) 三角笙——角、气鸣乐器。
- (18) 两角笙——角、气鸣乐器。

《新唐书》曰：

有大匏笙二，皆十六管，左右各八，形如凤翼。大管长四尺八寸五分，余管参差相次，制如笙管，形亦类凤翼。竹为簧，穿匏达本。上古八音，皆以木漆代之，用金为簧，无匏音，唯瓢国得古制。又有小匏笙二制如大笙，律应林钟商。……有牙笙，穿匏达本，漆之，上植二象牙代管，双簧，皆应姑洗，有三角笙，亦穿匏达本，漆之，上植三牛角。一簧应姑洗，余应南吕。角锐在下，穿匏达本，柄觜皆直。有两角笙，亦穿匏达本，上植二牛角，簧应姑洗，匏以彩饰。

这段文字有两点可以讨论的，其一是乐器制造的材质问题，其二是上文曾经提及的乐器分类问题，兹先就乐器材质加以分析。

中国分乐器为“八音”，其中“匏”便是笙竽这类的乐器，竽是较大的笙。匏在笙的制造上是作为“笙斗”之用，一般视之为“参差凤翼”的长短竹管名为“笙苗”，必须植入“笙斗”之内，所谓“穿匏达本”正是此意。“笙斗”侧有吹嘴，“笙苗”内有簧片，侧有按指孔，上有出音孔，按孔吹气即可成声。^①由此可知，“八音”中的“匏”类所以得名，是因为作为乐器基本架构的“笙斗”是“匏”所制的缘故；但由《新唐书》《乐传》透露的讯息看来，唐代笙的制作材料已有不同，“上古八音，皆以木漆代之，用金为簧，无匏音，惟瓢国得古制。”故知唐朝的笙斗是用木刨出，上漆而成，不复用匏了；簧片也以金属取代了竹制的。因此唐人看到瓢国匏制笙斗、竹制簧片的匏笙，便忍不住慨叹其“得古制”了。《新唐书》这几句话，在我国乐器演进史上，无疑是颇具重要性的。

其次由乐器材质来谈乐器的分类，如众所知，中国乐器的分类原则是根据乐器的主要材质，分作“八音”，其取义显然以为质料不同，“音”色各异。但须了解的是，所谓乐器的“主要”材质，不是指某物所用之多寡，应是指产生振动或共鸣的部份；否则琴瑟筝琵应列为“木”而非“丝”，鼓也不能称作“革”而须称“木”了。据此可知，“匏”类正是因为它以匏为笙斗，共鸣以后的音色特殊，所以别为一类，故而凡是以匏为笙斗的乐器，都应系于“匏”下。瓢国的牙笙、三角笙、两角笙，笙苗部分用象牙、牛角，而以匏为笙斗，却被另归入“牙、角”类。揆度史臣之意，可能因为牙、角特殊，为中国所不用，欲加突显，并以此敷衍为八类，以合于《周礼》“八音”，孰知如此反而悖离了《周礼》的分类原则了。

瓢国乐团里这些材质各异的笙，在乐团中里应有不同的作用，牙笙、角笙只有二、三枝笙苗，只能吹出一二个音，在乐曲中作为辅助支持旋律之用，所谓的“drone”（持续或顽固低音），用以强化瓢乐商调式的特征。而各有十六管的大、小匏笙，则是主

^① 详见郑德渊：《中国乐器学》，台北：学艺出版社，1984年，第十七章。

要的旋律乐器，就大匏笙的尺寸来看，笙苗极长，分列左右两行，和我国西南边区少数民族使用的“芦笙”，以及今日仍然流行于泰国、寮国的“Khaen”均颇形似。

(19) 螺贝——贝。

《新唐书》

螺贝四：大者可受一升，饰绦纷。

螺贝就是大海螺，《通典》曰：“贝，大蠶也，容可数升，并吹之以节乐，亦出南蛮。”《乐书》卷一三六《梵贝》条图像旁特别注明“玉螺”。海螺由于其大，音声呜呜，不能作为旋律乐器，只能吹出低沉的“drone”（顽固低音）来做为烘托强化的效果。《通典》以为海螺“出于南蛮”，其源头在于印度，公元前一千年前的吠陀文学中已有这种乐器的记载，名为 Bakura，梵文称 sankha，据说主要是用于战场上吓阻敌人的^①，后来用于宗教活动。骠国乐中的玉螺，显然也是来自于印度的影响。

经由以上的讨论，若干骠国乐器的大概风格甚至细部特征都有了相当的呈现。就骠国乐团整体而言，林谦三氏以为是“印度系”和“土俗器”的结合，其说颇具见地。就以上分析所得，可以大胆判断为“印度系”或“土俗系”的乐器分别如下：

“印度系”——铃钹、小鼓、三面鼓、凤首箜篌、龙首琵琶、云头琵琶、大匏琴、小匏琴、独弦匏琴、玉螺。

“土俗器”——鼉首筝、匏笙、牙笙、角笙

就这个乐团的配器(*Instrumentation*)来看，无疑还是以印度

^① Sachs, *The History of Musical Instruments*, p. 152.

风为主。因为印度系的乐器不但多,而且弦鸣乐器如匏琴、凤首箜篌、琵琶之类,都是居于乐团主导地位的主要旋律乐器;膜鸣乐器中的三面鼓因为三鼓音高不同,也是击乐中最出色的。印度文化在南亚的影响深远普及,在爪哇有7、8世纪“Boro Bodour”佛迹的浮雕可为见证,在高棉也有12、13世纪间的“吴哥”(Angkor)古迹足资考据,各式匏琴以及三面鼓等均曾在这些古迹中出现;而在缅甸,足以说明印度文化带给当地音乐巨大影响的最早铁证,也就是《新唐书》《南蛮传》中的这些骠国乐器了。

当然,我们并不能忽略骠国乐中“土俗器”的本土特色,其中凤首筝是最引人瞩目的,而类似的固定柱位的筝也见于爪哇、婆罗洲、泰国等地,泰国筝甚至也有鳄首的外形。至于各类匏笙之多,也在骠国乐团中别具一格。牙笙、角笙之类以象牙、牛角为笙苗,或许更具缅甸民俗色彩,但长达一公尺余,以匏为笙斗的笙却并非缅甸一地的专利,而普遍见于中国西南地方以及中南半岛诸国;迄今依然是中国苗、徭、侗、壮各族,以及泰国等地重要的民俗乐器。吾人可以推想,在这片广袤的匏笙流行区内,以竹为笙苗者必然出现较早,而牛角、象牙的笙苗是骠人后来的改制。然而,我们更不能忽略的一点是,笙类和筝类乐器在东亚及南亚世界广泛流传,其源头乃是来自于中国^①,是以中国文化为核心,其外包裹了中南半岛的民俗色彩。

透过如上的论述,吾人不妨推衍出如此的论点:这个骠国乐团中乐器配置的两大源头,与其以为是“印度系”和“土俗器”相争衡,毋宁说是“印度系”和“中南半岛系”二分天下的局面,尤其“印度系”更居上风。表面看来,可以说是“印度/中南半岛”这两

^① 筝的起源于中国并无异议,但筝的起源学者有不同的意见,田边尚雄认为中国筝类可能来自西方,林谦三也疑不能明,但筝瑟类乐器在中国历史已久,至少对东亚与南亚筝类的流传有相当影响。参见 Sachs, *The History of Musical Instruments*, p.184—185; 田边尚雄:《中国音乐史》,陈清泉译,台北:商务印书馆,1980年,页99,178;林谦三:《东亚乐器考》,页165—168。

种不同的文化，遭逢于位居两者之中的骠国，但“中南半岛系”又孳乳于中国文化，所以，其实是三种不同文化，或隐或显地影响了骠国，才造成了乐团如是的风貌。

结语

本章研究8、9世纪之交的骠国乐。《新唐书》《南蛮传》关于骠国乐的描写，呈现了骠国的音乐的丰富内涵和社会的真实写照。本文试图将史臣细细传述的纸上文字还原其生命感，以使现代人对骠国的文化背景、乐团由来、乐器乐人等可以拟想一二；即使无缘聆赏乐音，却也能由乐器种类、配器原则上想象其音响风格。为了达成此一目的，本文先就骠国的历史文化，献乐的前因后果谈起，其次才分论各个乐器。在这一章里，可以获得如下几点结论：

一、在方法上，本文借缅甸考古学之助，以讨论印证中国史料。说明是骠国是缅甸北部附属于南诏的小国，古城室利差咱罗是中国史料中所谓的“骠京”，位于伊洛瓦底江三角洲的顶点，东西海陆交通的要冲，也是商业贸易的中心；其文化深受印度影响，笃信佛法、推步天文。

二、本文厘清和献乐相关的若干问题，澄清乐团于唐德宗贞元十七年来朝，但于十八年春正月初八日在宫中举行正式的献乐典礼。乐团由悉利移城主王子舒难陀及国相摩诃恩那率领。如《旧唐书》所谓由“弟悉利移”率领之说，是误将地名悉利移作为人名了。乐团路经蜀中，西川节度使韦皋并且就诸乐器“谱次其声，图画以献”，这份文件应是后来《新唐书》撰写骠国乐的主要根据。

三、骠乐中是否有铜鼓的争议。虽然《新唐书》对于乐器种类的计算似乎有误，但最早提及铜鼓的白居易《骠国乐》诗并非当时纪实，因而诗中所谓“铜鼓”可能是诗人摭拾典故，泛写南

蛮；而由典籍、文献及铜鼓的流传来看，骠国从未出现铜鼓。因此，严格说来，除非有更多资料出现，我们只能暂时排除骠国乐团里有铜鼓的可能。

四、本文考证骠国乐团十九种乐器，虽然详略有别，但大体可以见出其风格来源，其中至少有九种可以肯定尚有余裔存于今日：

印度系	铜钹——塔拉
	小鼓——巴巴的卡
	凤首箜篌——弯琴
	大、小、独弦匏琴——维那
中南半岛系	鼍首筝——密穹总
	大、小匏笙——Khaen

五、骠国乐团呈现了强烈的是印度风格，除以上所列印度系各乐器之外，另有三面鼓、龙首、云头琵琶三种均为印度系的乐器，也有壁画浮雕可资论证。林谦三先生推论骠乐乐器为“印度系”和“土俗器”，本文更深入推衍为“印度系”及“中南半岛系”，而“中南半岛系”的两大乐器——筝与笙，又都是中国文化的流衍余波，加上了中南半岛的民俗的色彩。小小的骠国，其文化形态之错综复杂，实在令人叹异。

六、骠国入贡，在政治上的意义大于音乐，虽然骠乐也曾“付史臣，下太常”，其实在中国并未留下一鳞半爪的痕迹，对于中国音乐似乎也看不出明显的影响，犹如投石深井，不过激起片刻波纹，即复归于平静。因此如《旧唐书·音乐志》、《唐会要》等，将骠乐和天竺乐、龟兹乐等并列，让后人误以为诸乐在唐代乐坛等量齐观，是不太妥当的。

我们评量此事，如果仅就中国音乐史的观点，追究骠乐和唐乐的关系何在，自不免于失望；但如就整体亚洲的乐器发展史来

看。骠国乐这一段记载，弥补了南亚乐器发展史上 8 世纪左右那一段时空的空白，得以和印度、爪哇的壁画、浮雕对照，其独特性与重要性无与伦比。古人交通往来之频繁，文化交流之密切，实有出于今人之想像。而如此难得的史料，却是来自中国，可说是中国史料对于其他文化的贡献，足见古人放眼天下、细大不捐的宏阔史观，更令千年以下的后学犹为之欣慰神往不已。

参考书目举要

中文书目

(一) 专著

艾治平:《婉约词派的流变》,沈阳:辽宁大学出版社,1994,370页。

[日]岸边成雄:《东南亚乐器研究》,日本:风间书房,1949年。

[日]岸边成雄著,梁在平、黄志炯译:《唐代音乐史的研究》上下册,台北:中华书局,1973年10月,738页。

[唐]白居易:《白居易集》2册,台北:汉京出版社,1984年,1632页。

[汉]班固:《汉书》,标校本《二十五史》,台北:鼎文书局,1980年3月。

伯希和、马司帛洛等人:《西域南海史地考证译丛》,台北:商务印书馆,1962年。伯希和著,冯承钧译:《交广印度两道考》,台北:商务印书馆,1966—1967年。

[晋]常璩撰:《华阳国志》5册,台北:艺文印书馆,1971年。

[宋]陈旸:《乐书》,收入《四库全书珍本》九集,台北:台湾商务印书馆,1979年。

陈寅恪:《隋唐制度渊源略论稿》,台北:里仁书局,1981年10月,158页。

陈寅恪:《元白诗笺证稿》,收入《陈寅恪先生全集》(三),台北:里仁书局。

[清]董诰等奉敕编:《全唐文》20册,台北:大通书局,1989年四版。

[唐]杜佑:《通典》,《十通》本,台北:台湾商务印书馆,1987年。

[唐]段安节:《乐府杂录》,标校本,收入《历代诗史长编二辑》第一册,台北:鼎文书局,1974年2月。

[唐]崔令钦撰,任半塘笺订:《教坊记笺订》,上海:中华书局,1962年,288页。

[唐]樊绰:《蛮书》,收入《文渊阁四库全书》,第464册,台北:台湾商务印书馆,1983年。

[南朝·宋]范晔:《后汉书》,标校本《二十五史》,台北:鼎文书局,1980年3月。

[唐]范摅:《云溪友议》,收入《文渊阁四库全书》第1035册。

[唐]房玄龄:《晋书》,标校本《二十五史》,台北:鼎文书局,1980年3月。

傅正谷选释:《唐代音乐舞蹈杂技诗选释》,北京:人民音乐出版社,1991年3月,260页。

冯承钧:《西域南海史地考证论著汇辑》,香港:中华书局,1976年。

[宋]郭茂倩:《乐府诗集》上下册,台北:里仁书局,1980年,1405页。

[后蜀]何光远:《鉴戒录》,收入《文渊阁四库全书》,第1035册,台北:商务印书馆,1983年。

[明]胡震亨:《唐音癸签》,上海:上海古籍出版社,1981年5月,362页。

吉联抗辑注:《古乐书佚文辑注》,收入《中国古典音乐文献丛刊》,北京:人民音乐出版社,1990年12月,98页。

孔德:《外族音乐流传中国史》,收入《史地小丛书》,上海:商务印书馆,1934年,84页。

况周颐:《蕙风词话》,收入《词话丛编》第五册,台北:新文丰出版公司,1988年2月台一版,页4387—4600。

[宋]李昉:《太平御览》7册,台北:台湾商务印书馆,1986年台五版。

[宋]李昉:《文苑英华》,台北:台湾商务印书馆,1983年。

《礼记正义》,《十三经注疏》本,台北:艺文印书馆,1976年。

[唐]李延寿:《北史》,标校本《二十五史》,台北:鼎文书局,1980年3月。

[唐]李延寿:《南史》,标校本《二十五史》,台北:鼎文书局,1980年3月。

[唐]李肇:《国史补》,收入《唐代丛书》,台北:新兴书局,1968年新一版。
影刊嘉庆十一年《弁山楼原刻本》。

李正治:《春秋战国礼乐思索的正反诸型》,国立台湾大学博士论文,1990年。

林谦三:《隋唐燕乐调研究》,收入《近古文学概论等三书》,台北:鼎文书局,1974年。

[清]凌廷堪:《燕乐考原》,收入《人人文库》,台北:商务印书馆,1971年11月,212页。

[唐]令狐德棻:《周书》,标校本《二十五史》,台北:鼎文书局,1980年3月。

刘大杰:《中国文学发展史》,校订本,台北:华正书局,1977年,1104页。

[后晋]刘昫:《旧唐书》,标校本《二十五史》,台北:鼎文书局,1980年3月。

[唐]刘昫:《岭表录异》,收入《唐代丛书》,台北:新兴书局,1968年新一版。影刊嘉庆十一年《弁山楼原刻本》。

刘永济选释:《唐人绝句精华》,北京:人民文学出版社,1981年,368页。

刘再生:《中国古代音乐史简述》,北京:人民音乐出版社,1989年12月,470页。

陆侃如:《乐府古辞考》,收入《中古文学概论等五书》,台北:鼎文书局,1977年2月。

陆侃如、冯沅君:《中国诗史》,台北:排印本,818页。

罗联添:《白乐天年谱》,台北:国立编译馆,1989年7月,389页。

林玫仪:《词学考诠》,台北:学生书局,1987年,380页。

林谦三:《东亚乐器考》,中译本,北京:音乐出版社,1962年。

[元]马端临:《文献通考》,《十通》本,台北:台湾商务印书馆,1987年。

[清]马国翰:《玉函山房辑佚书》6册,台北:文海出版社,1967年,3741页。

[唐]孟棨:《本事诗》,收入《文渊阁四库全书》本。

梅应运:《词调与大曲》,香港:新亚研究所,1961年10月,182页。

牛龙菲:《古乐发隐》,甘肃:人民出版社,1985年,444页。

欧阳予倩主编:《唐代舞蹈》,上海:上海文艺出版社,1980年8月,181页。

欧阳予倩:《唐代舞蹈》,收入《中国舞蹈史二编两种》,台北:兰亭书店,1985年。

《全唐诗》,共二十五册,点校本,北京:中华书局,1960年。

丘琼荪遗著,隗蒂辑补:《燕乐探微》,上海:上海古籍出版社,1989年11月,376页。

丘琼荪:《汉大曲管窥》,收入《中古文学概论等五书》,台北:鼎文书局,1979年2月。

任二北:《敦煌曲初探》,上海:上海文艺联合出版社,1954年。

任二北:《唐声诗》,上海:上海古籍出版社,1982年10月。

任半塘、王昆吾编著:《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》上下册,成都:巴蜀书社,1990年,1818页。

[梁]沈约:《宋书》,标校本《二十五史》,台北:鼎文书局,1980年3月。

[宋]宋祁、欧阳修:《新唐书》,标校本《二十五史》,台北:鼎文书局,1980年3月。

[宋]司马光:《资治通鉴》20册,台北:中华书局,1965年。

[宋]沈括撰,胡道静校证:《梦溪笔谈校证》,上海:上海古籍出版社,1987年。

[清]沈雄撰:《古今词话》,收入《词话丛编》第一册,台北:新文丰出版公司,1988年2月,页727—1051。

沈冬:《南管音乐体制及历史初探》,收入《台大文史丛刊》,台北:台湾大学,1986年6月,250页。

沈知白:《中国音乐史纲要》,上海:上海文艺出版社,1982年,108页。

施议对:《词与音乐关系研究》,北京:中国社会科学出版社,1985年7月,379页。

《丝绸之路乐舞艺术》,乌鲁木齐:新疆人民出版社,1985年9月,378页。

[明]陶宗仪:《说郛》8册,台北:台湾商务印书馆,1972年。据涵芬楼本影印。

托津等奉敕纂:《大清会典图》,台北:文海出版社,1992年。

[明]汤显祖:《花间集评》,明万历四卷本。又国家图书馆藏明末乌程闵氏刊本。

田边尚雄原著,陈清泉译:《中国音乐史》,台北:商务印书馆,1965年台一版,241页。《唐代乐舞书画诗选》,北京:北京语言学院,1988年8月。

[北齐]魏收:《魏书》,标校本《二十五史》,台北:鼎文书局,1980年3月。

[唐]魏征:《隋书》,标校本《二十五史》,台北:鼎文书局,1980年3月。

[宋]王薄:《唐会要》,收入《文渊阁四库全书》,第606—607册,台北:台湾商务印书馆,1983年。

[宋]王钦若等奉敕编:《册府元龟》4册,台北:大化出版社,1984年,5188页。

[唐]王定保:《唐摭言》,收入《文渊阁四库全书》第1035册,台北:商务印书馆,1983年。

[宋]王灼:《碧鸡漫志》,收入《词话丛编》,第一册,台北:新文丰出版公司,1988年2月,页65—118。

王奕清:《钦定词谱》,台北:洪氏出版社。

[明]王骥德:《曲律》,收入《历代诗史长编二辑》第四册,台北:鼎文书局,1974年2月。

吴钊:《中国音乐史略》,北京:人民音乐社,1983年,408页。

王克芬:《中国舞蹈发展史》,上海:上海人民出版社,1989年,358页。

王子初:《荀勖笛律研究》,北京:人民音乐出版社,1995年,296页。

王昆吾:《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,北京:中华书局,1996年11月,589页。

王小盾:《唐代酒令艺术》,台北:文津出版社,1993年,393页。

[梁]萧子显:《南齐书》,标校本《二十五史》,台北:鼎文书局,1980年3月。

萧继宗:《评点校注花间集》,台北:学生书局,1977年1月,534页。

许之衡:《中国音乐小史》,收入《人人文库》,台北:商务印书馆,1968年台一版,191页。

萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》,台北:长安出版社,1976年10月,297页。

萧亢达:《汉代乐舞百戏艺术研究》,北京:文物出版社,1991年12月,381页。

谢海平:《唐代留华外国人生活考述》,台北:商务印书馆,1978年,389页。

徐嘉瑞:《大理古代文化史稿》,台北:明文书局,1982年,435页。

向达:《唐代长安与西域文明》,台北:明文书局,1988年,660页。

《仪礼注疏》,《十三经注疏》本,台北:艺文印书馆,1976年。

[明]杨慎:《丹铅杂录》,台北:台湾商务印书馆,1956年。

[明]杨慎:《词品》,收入《词话丛编》第一册,台北:新文丰出版公司,1988年2月,页405—543。

杨荫浏:《中国音乐史纲》,香港:万叶书局,1952年。

杨荫浏:《中国古代音乐史稿》上下册,北京:人民音乐出版社,1981年2月,1070页,附图127帧。

《周礼注疏》,《十三经注疏》本,台北:艺文印书馆,1976年。

[宋]郑樵:《通志》,《十通》本,台北:台湾商务印书馆,1987年。

[唐]郑处海:《明皇杂录》,收入《唐代丛书》,台北:新兴书局,1968年新版。影刊嘉庆十一年《弁山楼原刻本》。

[宋]张唐英:《蜀梼杌》,收入《百部丛书集成》,第33册,台北:艺文印书馆,1968年。

[梁]昭明太子撰,李善注:《文选》,台北:艺文印书馆,1974年。

朱金城:《白居易集笺校》,上海:上海古籍出版社,1988年。

[明]曾益编集作注,〔清〕顾予咸补辑,顾嗣立补注重订:《温飞卿诗集笺注》,台北:里仁书局,1981年1月。

张世彬:《中国音乐史论述稿》上下册,香港:友联出版社,1974年,495页。

郑德渊:《中国乐器学》,台北:生韵出版社,1984年,515页。

朱谦之:《中国音乐文学史》,1935年初版重印,北京:北京大学出版社,1989年3月,239页。

郑德渊:《乐器学分类体系之探讨》,台北:全音乐谱出版社,1993年。

张永鑫:《汉乐府研究》,收入《中国古文献研究丛书》,南京:江苏古籍出版社,1992年6月,270页。

张明非:《唐音论敷》,桂林:广西师范大学出版社,1993年,320页。

张以仁:《花间词论集》,台北:文哲所,1996年。

周菁葆:《丝绸之路的音乐文化》,乌鲁木齐:新疆人民出版社,1987年12月,452页。

赵为民、程郁缀选辑:《词学论荟》,台初版,台北:五南图书公司,1989年7月,767页。

(二) 论文

[日]本村上哲见:《〈杨柳枝〉词考》,《日本学者中国词学论文集》,邵毅平翻译,王水照、保列佳昭编选,上海:上海古籍出版社,1991年5月,页63—84。

岑仲勉:《白氏长庆集伪文》,《中央研究院史语所集刊》,第9本,1950年。

陈炎:《中缅两国历史上的友好关系》,收入《向达先生纪念论文集》,新疆:人民出版社,1986年。

丁承运:《清、平、瑟调考辨》,《音乐研究》,总31期(1983年第4期),页72—81,90。

霍旭初、王小云:《龟兹壁画中的乐舞形象》,《新疆艺术》,总5期(1982年第2期),页33—37。

霍旭初:《龟兹乐舞史话(一、二、三)》,《新疆艺术》,总10、11、12期(1983年第1、2、3期),页16—20,19—23,14—18。

郝毅:《试探西凉乐民族之源——暨论“变龟兹之声为之”》,《音乐研究》,

总 38 期(1985 第 3 期), 页 2—15。

胡适:《词的起源》, 收入《词学论荟》, 台北: 五南书局, 1989 年 7 月。

姜伯勤:《唐令舞考——兼论陈寅恪先生〈元白诗证史〉的文化阐释》, 收入《纪念陈寅恪教授国际学术讨论会文集》, 广州: 中山大学出版社, 1989 年 6 月。

李铁:《高昌乐舞图卷》,《新疆艺术》, 总 40 期(1988 第 1 期), 页 10—15。

丘琼荪:《柘枝考》, 收入《民族音乐研究论文集》第三集, 北京: 音乐出版社, 1957 年。

饶宗颐:《“唐词”辨正》, 收入《敦煌曲续论》, 台北: 新文丰出版公司, 1996 年。

施蛰存:《说〈杨柳枝〉、〈贺圣朝〉、〈太平时〉》, 收入《词学》, 上海: 华东师范大学出版社, 1986 年 8 月, 页 142—149。

沈冬:《唐代剽国乐初探》,《中外文学》, 1991 年, 第 19 卷第 3 期。

沈冬:《由雅俗胡乐之文化论晋室南迁至隋初之音乐发展》,《陈奇禄院士七秩荣庆论文集》, 台北: 自印本, 1992 年 5 月, 页 153—172。

沈冬:《隋代开皇乐议研究》,《新史学》, 1993 年 3 月, 页 1—42。陶云逵:《十一世纪前之缅甸与剽国考》, 收入《东方杂志》, 卷三十七, 第五号, 1940 年。

王昆吾(即王小盾):《唐代酒令与词》, 收入《汉唐音乐文化论集》, 台北: 学艺, 1991 年 7 月, 页 305—349。

夏野:《关于“瑟调”的调式及陈仲儒的“奏议”的校勘问题》,《音乐研究》, 总 33 期(1984 年第 2 期), 页 108—112。

阴法鲁:《汉乐府与清商乐》,《文史哲》1962 年第 2 期(总 81 期), 济南: 山东大学, 页 21—28。

张英群:《安阳隋代张盛墓出土的乐舞俑试探》,《中原文物》, 1983 年第 4 期, 页 78—81。

周吉:《龟兹乐艺术特色初探》, 收入《丝绸之路乐舞艺术》, 新疆: 新疆人民出版社, 1985 年 9 月, 378 页。

朱英荣:《龟兹文化与犍陀罗文化》,《新疆大学学报》, 总 49 期(1988 年第 1 期), 页 15—25。

郑振铎:《词的启源》, 收入《词学论荟》, 1989 年 7 月, 页 14—38, 原载《小说月报》第 20 卷第 4 期。

曾永义:《参军戏及其演化之探讨》,收入《参军戏及元杂剧》,台北:联经出版事业公司,1992年4月,页1—122。

西文书目

Cooler, Richard M., *The Karen Bronze Drums of Burma: Types, Iconography, Manufacture, and Use*. Leiden, New York, Kolin; E.J. Brill, 1995.

Day, C. R., *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*, 1st printed 1891, Delhi, India: B. R. Publishing, 1974 (reprint with index).

Hall, DGE, *Burma*, 1st ed., London: Hutchinson House, 1950; reprinted ed., New York: AMS Press, 1974, pp.7—11.

Harvey, G. E., *History of Burma*, 1925.

Hornbostel, Erich M. Von, and Curt Sachs, "Classification of Musical Instruments. Translated from The Original German By An Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann," *The Galpin Sociey* 14, 1961:3-29.

Luce, G. H., "The Names of Pyu," *Journal of the Burma Research Society*, XXII 1932, p.90.

Luce, G. H., "The Ancient Pyu," *Journal of the Burma Research Society*, XXVII, Part III, 1937.

Luce, G. H., *Phases of Pre-Pagan Burma: Languages and History*, London: Oxford Univ. Press, 1985.

Malm, William P., *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*, Second ed., Englewoodcliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1977.

Maung Htin Aung, *A History of Burma*. New York: Columbia University Press, 1967.

Maung Htin Aung, *Burmese Drama: A Study with Translation of Burmese Plays*, London: Oxford Univ. Press, 1947.

Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press, 1964.

Picken, Laurence, "Instruments in an Orchestra from Pyu (Upper Burma) in 802",

Musica Asiatica 4, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984, pp. 245 – 270.

Sachs, Curt, *The History of Musical Instruments*. New York: Norton, 1940.

Than Tun, *Essays on the History and Buddhism of Burma*, edited by Paul Strachan, Whiting Bay, Isle of Arran, Scotland: Kiscadale Publications, 1988.

Twichett, Denis C. and Anthony H. Christie, “A Medieval Burmese Orchestra.” *Asia Major*, VII, 1959, pp. 176 – 195.

Widdess, Richard, “Vina,” *The Grove’s Dictionary of Musical Instruments*, Vol. III, pp. 728 – 736.

学术史丛书书目

中国禅思想史	
——从 6 世纪到 9 世纪	葛兆光 著
士大夫政治演生史稿	阎步克 著
中国文学研究现代化进程	王瑶 主编
中国现代学术之建立	
——以章太炎、胡适之为中心	陈平原 著
陈寅恪先生史学述略稿	王永兴 著
明清之际士大夫研究	赵园 著
儒学南传史	何成轩 著
西潮激荡下的晚清地理学	郭双林 著
中国文学研究现代化进程二编	陈平原主编
文学史的权力	戴燕 著
《齐物论》及其影响	陈少明 著
* 晚清女性与近代中国	夏晓虹 著
* 文学史的书写形态与文化政治	[香港]陈国球 著

文学史研究丛书书目

中国现代主义诗潮史论	孙玉石 著
小说史:理论与实践	陈平原 著
上海摩登	[美]李欧梵 著 毛尖 译
——一种新都市文化在中国 1930—1945	
北京:城与人	赵园 著
中国小说叙事模式的转变	陈平原 著
晚清至五四:中国文学现代性的发生	杨联芬 著
词与文类研究	[美]孙康宜 著 李奭学 译
* 二十世纪中国文学三人谈	钱理群 黄子平 陈平原 著
* 世纪末的华丽	[美]王德威 著 宋伟杰 译

——晚清：被压抑的现代性

* 中国当代新诗史 洪子诚 著

* 汉魏六朝文学新论 [台湾]梅家玲 著

——拟代与赠答篇

唐代乐舞新论 [台湾]沈 冬 著

* 文学复古与文学革命 [日]木山英雄 著 赵京华 译

其中画 * 者为即出。

•文学史研究丛书•



丛书主编：陈平原

责任编辑：岳秀坤

封面设计：张虹

ISBN 7-301-06961-8



9 787301 069615 >



ISBN 7-301-06961-8 / 1 · 0665
定价：16.00元